

III ENCUESTRO  
MIL FORMAS DE  
MIRAR Y HACER:

# ARTES Y MOVIMIENTOS SOCIALES

28 Y 29 DE SEPTIEMBRE DE 2016

PROYECTO ATALAYA: ARTE Y COMPROMISO. EXPERIENCIAS PARA EL CAMBIO SOCIAL

Coordinado por la Universidad Pablo de Olavide. Con la financiación de:



III ENCUESTRO  
MIL FORMAS DE MIRAR Y HACER:

## ARTES Y MOVIMIENTOS SOCIALES

Proyecto Atalaya

Arte y Compromiso. Experiencias para el cambio social  
Coordinado por la Universidad Pablo de Olavide

III Encuentro Mil Formas de Mirar y Hacer:  
Artes y Movimientos sociales.  
Licencia Creative Commons Reconocimien-  
to-No-Comercial-Compartirigual 4.0 Internacional



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>

DERECHOS RESERVADOS

© Dirección General de Universidades de la  
Consejería de Economía y Conocimiento de la  
Junta de Andalucía.  
© Los/as autores/as.

Edición:  
Dirección General de Universidades de la  
Consejería de Economía y Conocimiento de la  
Junta de Andalucía.  
Coordinación: Vicerrectorado de Cultura y  
Compromiso  
Social de la Universidad Pablo de Olavide.  
Coordinación Técnica: Servicio de Extensión  
Cultural. Unidad de Cultura y Participación  
Social  
de la Universidad Pablo de Olavide.

Diseño, maquetación e impresión:  
Conescap BA S.L.

Depósito Legal: SE 630-2017  
ISBN: 978-84-617-9728-8



IIIENCUENTRO  
MIL FORMAS DE  
MIRAR Y HACER:

ARTES



Y MOVIMIENTOS SOCIALES

---



# INDICE

<b>Presentación .....</b>	<b>4</b>
<i>Sra Elodia Hernández León</i>	
<b>LUCHAS ESTÉTICAS. Los límites del activismo.....</b>	<b>6</b>
<i>Manuel Delgado</i>	
<b>Relatos de la utopía del dinero de la Cripta del Arte: una visita a Freeport.....</b>	<b>14</b>
<i>Max Haiven</i>	
<b>Cine sin Autor. Hacia un nuevo modelo social de producción cinematográfica.....</b>	<b>27</b>
<i>Gerardo Tudurí</i>	
<b>Hablarle a undivé de tú: El flamenco anticapitalista de Flo6x8 en las luchas sociales por la creación de sentido.....</b>	<b>32</b>
<i>Lucía Sell Trujillo y Francisco Aix Gracia</i>	
<b>Cassandra, Acuarelista.....</b>	<b>41</b>
<i>Cassie Thorton</i>	
<b>Artes de abrir espacios y otras prácticas a caballo entre el arte y el activismo.....</b>	<b>44</b>
<i>Julia Ruiz Di Giovanni</i>	
<b>Artivismo sangriento: De Pilar Albarracín a los nuevos movimientos feministas.....</b>	<b>50</b>
<i>Assumpta Sabuco</i>	
<b>Prácticas artísticas de contexto.....</b>	<b>64</b>
<i>Santiago Barber</i>	
<b>Traducción del tiempo.....</b>	<b>70</b>
<i>Rubén Barroso</i>	
<b>El activismo artístico nos hará libres (o no). Por soñar.....</b>	<b>78</b>
<i>María Cañas</i>	

# Presentación

**Sra Elodia Hernández León**

*Vicerrectora de Cultura y Compromiso Social  
Universidad Pablo de Olavide*

Es para mi un honor escribir estas palabras como antesala de una obra cuyos valores se desprenden a poco que recorramos sus páginas. Me propongo con ellas dos cuestiones: por un lado contextualizar el encuentro del que se derivan tan excelentes aportaciones, y por otro mostrar mi agradecimiento a la generosa participación de los ponentes que aportaron una singularidad especial al espacio de reflexión que construimos en la Universidad Pablo de Olavide, y ahora nos dejan una excelente publicación para continuar profundizando.

El III Encuentro, Mil Formas de Mirar y Hacer: Artes y Movimientos Sociales, nos vuelve a reunir en un mismo espacio dibujado desde nuestro proyecto Arte y Compromiso. Experiencias para el cambio social, artistas, gestores y gestoras culturales, investigadores e investigadoras, activistas, artivistas y personas interesadas en las interacciones entre el arte y las ciencias sociales.

El programa interuniversitario Atalaya, promovido y financiado por la Consejería de Economía e Innovación de la Junta de Andalucía que articula el trabajo en red de las universidades andaluzas desde el año 2005, nos posibilita volver a encontrarnos en la exploración de las expresiones artísticas contemporáneas. Porque, con independencia de la cronología de los estilos y producciones artísticas que afloran en las distintas experiencias traídas al debate, la ruptura de las fronteras del campo de lo artístico es puramente contemporánea.

El cuestionamiento de qué es arte desde el siglo pasado, la deconstrucción de los cánones artísticos y las narrativas de la transgresión de las vanguardias no lograron romper con la autonomía del campo artístico. Será a través de la intersección con otros campos sociales, de la continua interacción cuando se diluyan los límites de un campo que permanecía cercado y autoreferenciado. El arte multiplica sus funciones sociales políticas y económicas; los artistas saltan de los museos y exploran otras redes a la par que los científicos sociales ensayan nuevas metodologías e innovaciones a partir de las expresiones artísticas y los movimientos sociales; se apropian del espacio público mediante performances y narrativas artísticas. Alcanza entonces su condición posautónoma (García Canclini, 2010)<sup>1</sup>

1. García Canclini (2010) "Arte y Fronteras: de la Transgresión a la posautonomía" en Visualidades Inestables Revista Emisférica. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini>

En este contexto, una universidad que tenga la innovación entre los valores a alcanzar, tiene que tener la determinación de aproximarse al desbordamiento de las fronteras de lo artístico por mucho que entre sus estudios no se encuentren títulos que cultiven las especialidades artísticas. Es obligado analizar la multiplicidad de transformaciones y fenómenos que se producen en estos momentos en la producción cultural, focalizándonos en las intersecciones y puentes que se establecen entre los diferentes ámbitos para plantearnos el alcance que tienen en la superación de las desigualdades e injusticias sociales.

Es lo que estamos intentando construir a lo largo de las diferentes anualidades de nuestro macro proyecto Arte y Compromiso. Experiencias para el cambio social que siempre se han dibujado con al menos dos líneas intencionales: superar la fragmentación de las disciplinas y de los aprendizajes y abrirnos a la sociedad para entender que nos reclaman.

En esta ocasión abordamos una intersección: “Arte y Movimientos Sociales” que despliega con gran abundancia reflexiones y experiencias de participación social en la que están muy presentes artistas que han recorrido un largo camino en la transgresión y reivindicación social, pero también las ciencias sociales, analizando e incorporando el arte a la construcción del conocimiento, y por supuesto los grupos que utilizan diferentes procedimientos artísticos para visibilizarse, protestar y reivindicarse.

No se me ocurre una intersección mas interesante y fructífera para la tercera edición del encuentro anual que toma ya los tintes de un espacio más que en construcción, edificado sobre los pilares del compromiso con la cultura crítica y la sociedad en general. Una cita obligada para continuar avanzando en la ruptura de fronteras entre disciplinas, entre sectores profesionales y ámbitos sociales, entre teorías y prácticas y en definitiva entre la universidad y la sociedad.

Finalizo agradeciendo la implicación de la diversidad de participantes en este espacio que viene siendo un foro abierto y continuo; a las intervenciones que nos ilustraron y ocuparon nuestros pensamientos y, por supuesto, a Daidee e Isabel y a todo el maravilloso equipo humano, que hace posible que este foro se mantenga incandescente.

# LUCHAS ESTÉTICAS

## Los límites del activismo

**Manuel Delgado**

*Catedrático acreditado. Licenciado en Historia del Arte y Doctor en Antropología por la Universitat de Barcelona.*

### 1. Una presentación del arte activista

El activismo se plantea como un nuevo tipo de arte político a cargo no solo de artistas, sino también de comunicadores, publicistas, diseñadores, arquitectos..., incluso activistas sin cualificación precisa pero con intencionalidad creativa, con expresiones muy diversas que, de manera inconcreta y con límites y contenidos discutibles, han sido agrupadas bajo el epígrafe general de arte activista o activismo. El activismo se inscribe en la historia del arte crítico, entendido como aquel que “se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo”,<sup>1</sup> pero sus producciones no se conforman, como el agitprop, con ser meras transmisoras de consignas de partidos o instrumentos a disposición de la pedagogía popular de proyectos revolucionarios, sino que combinan un lenguaje vanguardista con una propuesta política singular cuyo objetivo último es agujerear la realidad,<sup>2</sup> desgarrar la vida cotidiana con sucesos provocados y provocadores que desenmascaren las servidumbres de que está hecha y las huellas que dejan en ella las diferentes formas de dominación, incluyendo las que someten cuerpos y afectos. Su propuesta es, en consecuencia, la de un auténtico arte biopolítico, puesto que su aspiración es la de ser antídoto contra los venenos de lo que Foucault definiera como biopoder, herramienta y prototipo a la vez de una forma radicalmente distinta tanto de estructuración social como de ejercicio de la subjetividad, convirtiendo el arte en vida y la vida en arte.

Las producciones artísticas de esta nueva índole se postulan como fórmulas de arte público no contextual en la medida que se despliegan de manera preferente en la actividad ordinaria en las calles para advertir y hacer advertir en él cualidades potenciales para forzar todo tipo de roturas y grietas, signos de la vulnerabilidad de un sistema sociopolítico que refutan y desacatan. La preocupación central de estas corrientes parece ser, en efecto, la de exaltar los valores de los espacios urbanos de libre concurrencia, cuestionando la voluntad patente de los poderes en orden a exorcizar la amenaza que para su hegemonía supone la acción colectiva en ellos, acelerando al máximo las virtualidades subversivas latentes en la interacción humana ordinaria que se desarrolla en su seno. Los mensajes formales y visuales de este tipo de arte militante aspiran a que se reconozcan en su ejecución los diferenciales que les distinguen tanto del arte público en general como de la agitación artística convencional, especialmente por lo que hace

1. Jacques Rancière, *En malestar en la estética*, Capital intelectual, Buenos Aires, 2012.

2. Tomo la expresión “agujerear la realidad” de Santiago López Petit, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Traficantes de sueños, Madrid, 2009, *passim*.

a una vocación mucho mayor de interpelación mutua con los marcos en que se despliegan y en el propósito de que los estímulos sensitivos, emocionales o ideológicos procurados por la intervención artística sean, en un sentido literal, *desencadenantes*, es decir propicien un despertar no solo de la conciencia, sino también de los cuerpos a la acción.

El arte activista “contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción con el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad [promoviendo] actividades prácticas que dotarán de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes”.<sup>3</sup> Aglutina a “artistas, colectivos, obras, proyectos y corrientes de pensamiento que tratan de interpretar las prácticas artísticas y la producción de conocimiento en el marco de una relación social y política con los contextos en que se desarrollan con el fin de convertirse en la plataforma de una práctica cultural que devuelva a la estética su capacidad política y pueda convertir las prácticas artísticas en factores de transformación social”.<sup>4</sup> En la práctica, estas premisas programáticas se traducen en una tendencia a la hibridación y la interdisciplinariedad; el papel nodal concedido a las llamadas nuevas tecnologías de la comunicación; la relativa renuncia a los determinantes de la autoría: la naturaleza con frecuencia cooperativa y autogestionada de sus producciones, muchas veces empleando nombres colectivos; el énfasis en las puestas en escena en pos de unos máximos niveles de visibilización; la aplicación de criterios de participación e involucramiento que desmientan la distancia entre creador y creación, o entre público y acción; el empleo de estrategias de guerrilla expresiva; el papel asignado al humor, al absurdo y a la ironía; la renuncia a toda centralidad, a las definiciones y a los encapsulamientos; la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos que modifiquen miradas y actitudes.

El paso de los movimientos preparatorios, a lo que hoy se suele reconocer como arte activista, se produciría de la mano de iniciativas que articularon lucha social, ideología política, experimentación comunitaria y creatividad formal.<sup>5</sup> Antepasados cercanos serían el Youth International Party, los yippies, en Estados Unidos a finales de los 60; el estilo que adoptan determinadas protestas antimilitaristas y antinucleares a principios de los 80 —los campamentos femeninos por la paz frente a la base de Greatham Common, en el Reino Unido, pongamos por caso—; y la resistencia en Claremont Road, dentro del marco del movimiento anticarreteras británico una década después.<sup>6</sup> Se generaliza conformando lo que podría ser el frente más creativo del movimiento antiglobalizador a finales de los 90 y primeros años del siglo XXI, acompañando y en buena medida aportando un cierto color especial a las grandes convocatorias transnacionales

3. Ramón Parramón, “Arte, participación y espacio público”, en *Actualizar la mirada. Foro, Arte y territorio*. Ayuntamiento de Burgos, Burgos, 2002, pp. 63-71.

4. Daniel García Andújar, “Reflexiones de cambio desde la práctica artística”, en Juanli Carrión y Lorenzo Sandoval, *Infraestructuras emergentes*, Barra Diagonal, Valencia, 2009, p.

5. Un recuento y una perspectiva en panorámica de la pluralidad teórica de la que se alimenta el arte crítico actual la tenemos en la compilación de Paloma Blanco, Jesús Camilo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001).



de movilización —Seattle, Goteburgo, Bangkok, Génova, Praga...— o las actuaciones locales ligadas a movimientos sociales de nuevo cuño (feministas, contra la especulación inmobiliaria, de derechos civiles de minorías étnicas o sexuales, de trabajadores precarios o desempleados, ecologistas, ciberespaciales). Los nuevos formatos y discursos de disidencia basados en el arte tendrían su núcleo inicial en Estados Unidos y ya contarían a estas alturas con un cierto número de cánones provistos por artistas individuales o colectivos tales como Wochenklausur, Suzanne Lacy, Reclaim the Streets, ACT UP, Guerrilla Girls, WAC, Santiago Sierra..., de igual manera que sus principales fuentes de inspiración doctrinal se encontrarían en el pensamiento de Suzanne Lacy, Nina Felshin, Nicolas Bourriaud, Hal Foster, Martha Rosler, Rosalind Deustche, Rosalind Kraus, entre otros.

El activismo reclama y actualiza toda esa herencia y la traslada al centro de la acción política, generando formas poéticas y al tiempo modalidades de alteración del orden público —en el sentido más literal— cuya finalidad es mostrar el rastro del capitalismo en los elementos más insignificantes de la vida cotidiana. Todo ello enlaza con una exaltación del espacio urbano como marco viviente de y para la creación artística, saturado de puntos de focalización efímera. Es de esa matriz, de la cual surgen en los años 50 y 60 los letristas, el movimiento Cobra y, finalmente, el Movimiento Situacionista, corrientes que coincidieron en entender que el callejeo debía ser al tiempo receptáculo y motor de la creatividad humana, una vivencia plástica en la que la paradoja, el sueño, el deseo, el humor, el juego y la poesía hacían frente, a través de todo tipo de procesos azarosos y aleatorios, a la burocratización de la ciudad. Se trataba de que el espacio social lo fuera de veras, que se convirtiera ciertamente en la espacialidad de lo social, el escenario de los encuentros y los “encontronazos” sociales, pero un escenario también *vacío*, única posibilidad de *llenarlo* de cualquier cosa, en cualquier momento, o al menos para dejar que de él brotaran todo tipo de corrientes que sortearan, atravesaran o se estrellaran contra los accidentes del terreno (sacudidas, estupefacciones, atracciones ineluctables, remolinos en forma de espantos, revelaciones, fulgores, posesiones, etc. )

## 2. El antagonismo bien temperado

Ahora bien, en la práctica, esa intervención con respecto a las nuevas y viejas problemáticas urbanas ha solido implicar varios efectos paradójicos. Por un lado, desembarco en barrios marginales o en conflicto de artistas o colectivos artísticos constituidos en su mayoría por gente de clase media “concernida”, cargada de buenas intenciones y no exenta de paternalismo, que propiciaba espectáculos singulares que se autopresumían al servicio del “empoderamiento” (?) de unos vecinos “beneficiarios” de la acción que, como mucho, merecían el papel de comparsas o figurantes y que probablemente contemplaban la irrupción como ajena y, no

6. Un buen resumen de los precedentes del activismo es el libro de Julia Ramírez Blanco, *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad del Sol* (Cátedra, Madrid, 2014). Sobre el movimiento yippie contamos con el testimonio reciente de quien fuera su líder, Abbie Hoffman: *Yippie! Una pasada de revolución*. Acuarela, Madrid, 2013.

como una especie de burla en la que se parodiaban los problemas reales que padecían. Lo mismo por lo que hacía a “estetizar” las penurias de excluidos sociales, como inmigrantes clandestinos o personas sin techo. Por otro lado, es difícil que esa revitalización protestataria del espacio urbano no haya acabado actuando –lo quiera o no– como uno más de los ingredientes que hace de las “clases creativas” contribuyentes estratégicos a la hora de dinamizar ciudades y mejorar su ubicación en el mercado, generando nuevos sabores locales para los que el arte público –incluyendo su modo “radical”– vendría a ser “un medio artístico para la sobrevaloración de su identidad única e irrepetible”.<sup>7</sup> Se trata de lo que se ha repetido a propósito del papel del arte y la cultura en orden a alimentar las llamadas “marcas de ciudad”, dotando centros urbanos o barrios codiciados por la especulación inmobiliaria de un aire bohemio, contracultural o incluso algo *underground*, que haga de ellos lugares atractivos para el consumo espacial de clases solventes. Tampoco habría que olvidar que un cierto toque de radicalidad puede ser un valor añadido para la acumulación y circulación de las nuevas formas intangibles de capital, al tiempo que intenta compensar por la vía ornamental tanto los déficits institucionales en materia de legitimidad como los efectos devastadores de la economía política del espacio en la sociedad capitalista actual.<sup>8</sup>

Que la mera estilización de la acción directa que supone el activismo pueda llegar a formar parte de la oferta urbana en materia cultural y refuerce incluso una determinada imagen de modernidad, no tiene por qué sorprender, por paradójico que pueda parecer y que no es. Nada de chocante debería resultar que un tipo de urbanismo actual, que con razón ha sido calificado de escenográfico, se vea enriquecido con los toques de color que el arte activista añade a toda manifestación ciudadana o, con las improvisaciones y los happenings, con que el transeúnte puede verse sorprendido en cualquier momento gracias a las protestas artísticas. En el fondo, no dejamos de estar ante una variante de lo que Jean Pierre Garnier ha definido como la “estetización festiva de la política urbana”,<sup>9</sup> contribución de aire radical a la ciudad posmoderna, hecha de fragmentos en contacto, en la que los códigos se pasan el tiempo sobreponiéndose, universo de flujos y avatares, en la que al *zoning* y a la segregación de la ciudad moderna viene a sustituirle de mentirijillas la “desterritorialización” de las vivencias” y en la que donde había racionalidad planificadora encontramos ahora un calidoscopio de lo que los modernos estudios culturales urbanos llamaría “imaginarios”. El Autofraude al servicio de esa ciudad convierte en dinero lo rupturista y lo imaginativo, incluso una falsa espontaneidad bajo control por la vía de su estatución como arte. La antigua ciudad industrial deja su lugar a la ciudad terciarizada, que vive de y para las ilusiones que constituyen su principal reclamo.

A todo ello Jean-Pierre Garnier lo llama la *ville en rose*, para la que la guinda –acreditación

7. Ignacio Szmulewicz, *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2013, p. 39.

8. Cf. Henri-Pierre Jeudy, “Reparar: una nova ideologia cultural e politica”, en Henri-Pierre Jeudy y Paola Berenstein, eds., *Corpos é cenários urbanos*, Editora de Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2006, pp. 13-24.

9. Jean-Pierre Garnier, “Scénographies pour un simulacre: l’espace public réenchanté”, *Espaces et sociétés*, París, 134 (3/2008), p. 68.

última de la ciudad como surtidor de experiencias innovadoras– sería la osadía de las performances rebeldes.<sup>10</sup> Además, la apropiación protestataria de los lenguajes festivos, con lo que implican de transformación efímera de tiempos y espacios ordinarios, funciona como una modalidad contestataria de lo que Omar Calabrese designaba como *neobarroco*. Es como si el talante socialmente estéril de la ostentación y la aparatosidades escénicas, que caracterizan las puestas en escena publicitarias de las ciudades, hubieran encontrado su contrapartida –en realidad su complemento– en las impugnaciones de que son objeto, como si consenso y disenso tuvieran que expresarse a través de un mismo código “artístico” y como si al final todo se resolviese en una gran función operística al natural o, mejor incluso, un musical, un ballet con canciones en el que tanto la autoridad como la desobediencia tuvieran que recurrir a la concepción del espacio público como decorado teatral y, en su seno, a la apoteosis constante de la pantomima y el disfraz y a la gestualidad dramática de cuerpos en acción. A veces se antoja que el destino de muchas acciones de arte público militante no es el público que asiste y se espera que participe y se movilice, ni siquiera una minoría entendida de iniciados o concienciados, ni tampoco un por fin renovado espacio museal, sino los mass media o directamente el youtube.

Otro capítulo de la revisión crítica sobre la estética crítica debería preguntarse si en su búsqueda de nuevas coordenadas de acción, ha podido y sabido mantener a raya las tentaciones provenientes de la rama artístico-cultural del sistema institucional y de los mecanismos estándares de producción y distribución de cultura, con su capacidad para digerir y convertir en caricatura y luego en negocio o coartada toda respuesta política estéticamente formulada. Cabe preguntarse si las contraprogramaciones artivistas no han acabado formando parte, en última instancia, de aquellas mismas programaciones de las que se proclamaban disonancia.

### **3. La desactivación del activismo**

El arte activista se ha conducido hasta ahora como una codificación artística de las conflictividades urbanas actuales. Quizás haya llegado el momento de evaluar la doble voluntad que ha venido desplegando de trascender al mismo tiempo el control hegemónico sobre el campo de las representaciones y los modelos de arte político considerados amortizados. A la hora de hacer tal balance podría ser cosa de examinar si el artivismo ha conseguido salvar por fin el abismo creciente entre el arte y la vida, venciendo las imposturas de la autoría artística, el divorcio entre creador y público o los modelos clásicos de creación y gestión cultural. Tampoco si ha logrado su ambición de escapar de la gravitación de los museos y los grandes centros de cultura y no ha acabado siendo, como se temía, una fuente de vistosos y sorprendentes aspavientos dignos de llenar el apartado de monstruos y genialidades de las

10. Jean-Pierre Garnier, “De la réappropriation de l’espace public au développement urbain durable: des mythes aux réalités”, *Alternatives no-violentes*, Lyon, 165 (octubre 2012), p. 8.

grandes instituciones culturales, al mismo tiempo que les facilita cubrir su correspondiente cuota de acidez política.

La cuestión a plantearse, en efecto, quizá no radique en lo que han sido los resultados del arte político posmoderno, sino en su propio origen y la deuda que tiene contraída con una serie de perspectivas que apostaron desde el principio por renunciar al valor definitorio del concepto de clase social y lo que significaba la lucha política como lucha no solo de movimientos, sino también de posiciones sobre todo. El activismo ha venido formulando desde su inicio, como parte de una vindicación, de que el espacio público se transformara en lo que el proyecto de la modernidad había prometido que sería, como si el espacio público hubiera sido usurpado y desnaturalizado y tuviera que ser desvelado en su verdad oculta o mancillada. El activismo suscitaría, por tanto, “distintas modalidades de generación de espacio público genuino o, en su lugar, de denuncia de las anomalías mercantiles que lo subvierten”.<sup>11</sup> Así, para Rancière: “Constituir un espacio público es una noción que puede entenderse en un sentido abstracto: constituir un espacio de discusión de las cosas comunes, aunque esto puede tener y tiene a menudo, allí donde hay política, un sentido más literal: transformar los espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacio disensuales”.<sup>12</sup> Se trataba, en consecuencia, no tanto de emplear el espacio público, sino de *producirlo*.

Cabe identificar cuál es el marco ideológico-contextual de todo ello: el democraticismo doctrinal de esta fase histórica que autores como Rancière, Žižek o Mouffe han conceptualizado como *pospolítica* (desfondamiento de lo político y desarticulación de las divisiones ideológicas clásicas). También es cosa de examinar no solo estas conexiones que el activismo presenta en su génesis y funciones, sino la naturaleza de sus propósitos de –por plantearlo en el más bien oscuro dialecto que emplea su dogmática– “diversificar antagonismos”, “hacer proliferar los sujetos políticos”, “provocar nuevas subjetividades”, “generar flujos imaginativos”, “crear nuevas herramientas cognitivas”, “configurar máquinas expresivas donde las subjetividades se reconfiguran”..., esto es cualquier cosa menos modificar estructuras sociales o animar y preparar una toma popular del poder incluso para deshacerse de él, objetivos estos menospreciados o incluso ridiculizados en nombre de una concepción lúdica y multicolor de la desobediencia social.<sup>13</sup>

A diferencia de las viejas creaciones artísticas al servicio de la agitación y propaganda política y de clase, el arte activista, en nombre de una pretendida adaptación a las condiciones impuestas por la nueva etapa posfordista del capitalismo, abdica de cualquier principio de encuadramiento ya no organizativo sino ni siquiera ideológico, declara superada la lucha de clases y se entrega al servicio de la agenda de movimientos sociales circunstanciales, reclamando una fantástica democracia real de la que un mítico espacio público debería ser ma-

11. Martí Peran, “Prácticas y tácticas de sociabilidad. Sobre el arte contemporáneo y las propuestas sin porvenir”, en Alfredo Puente, ed., *Excentrici(u)dades*, Ayuntamiento de León, León, 2003, pp. 89-95.

12. Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 34.

terialización. De hecho, los últimos grandes movimientos civiles que han conocido algunos países industrializados y que postulan la democracia como alternativa al capitalismo –15M en España, #YoSoy132 en México, Occupy Wall Street en Estados Unidos u Occupy Central en Hong-Kong– han podido ser vindicados como apoteosis de esta festivalización generalizada de la protesta que el arte activista presagiaba y que este ha reclamado como una especie de superproducciones propias.

No nos encontramos con otra cosa que con la escenificación de la perspectiva de las corrientes posmarxistas que apuestan por un aumento de la participación y la autogestión y que reclaman una continua activación de la ciudadanía al margen de la política formal y como fuente permanente de fiscalización y crítica de los poderes gubernamentales y económicos en aras de una agudización de los valores democráticos. El objetivo final ya no es la conformación de un bloque histórico, ni convertirse en punto de referencia teórico y práctico, ni cultivar la lucha ideológica, ni suscitar bases orgánicas para la transformación social, sino más bien potenciar el espacio público como escenario programático y dramático de y para las grandes virtudes cívicas, aunque fuera en su interpretación más progresista.

Es en conexión con este sustrato teórico que las propuestas activistas se proponen una redefinición del concepto de esfera pública, para la que se reclama la emancipación de su titularidad estatal para transmutarse en marco natural de y para la reificación de la democracia. Esta dilucidación destinada a resignificar y redignificar la idea de espacio público y rescatarlo de su pecado original como espacio burgués por excelencia, es precisamente la misma que el ciudadanismo de izquierdas ha reclamado, presumiendo que es posible encontrar aquello que el idealismo democrático de la pequeña burguesía siempre ha anhelado: una superación e incluso una deslegitimación del vieja disciplina sindical y política de clase.<sup>14</sup> Esta dinámica reconstituyente del universalismo democrático, a la que el activismo quiere contribuir, no expresa un anhelo de futuro, sino más bien lo contrario: la nostalgia de la mitológica ágora democrática de la que hablan las actualizaciones de la filosofía política kantiana debidas a Hannah Arendt, Reinhardt Koselleck o Jürgen Habermas, y ya conducidas a sus máximos niveles de impaciencia y radicalidad, de los Negri, Hardt, Virno, Lazzarato, etc.

Las objeciones aquí planteadas no son ni nuevas, ni originales. Antes, al contrario, se reclaman deudas de la perspicacia que demostró Wolfgang Harich al reprobar el neoanarquismo que habían alumbrado las grandes movilizaciones estudiantiles de finales de los 60 del siglo pasado.<sup>15</sup> Harich reconocía en aquel contexto inmediatamente posterior a la derrota de las

13. El nombre de algunos de los colectivos artísticos que actúan en España en la primera mitad de los años 2000 da una idea de la concepción humorística que tenían de la acción política: SCCPP- Sabotaje contra el Capital Pasándose-lo Pipa, la Fiambrera Obrera, Yomango...

14. Mario Domínguez, *Post-política y ciudadanismo*, Federación de Estudiantes Libertarias, Somosaguas, 2011

15. Wolfgang Harich, *Crítica de la impaciencia revolucionaria*, Crítica, Barcelona, 1988 [1971].

revueltas del 68, los peligros del nuevo voluntarismo anarquista, que se convertía en cómplice objetivo del reformismo al desviar las energías revolucionarias hacia un apoliticismo inerme, abocado al cultivo de protestas meramente retóricas. De esa deriva responsabilizaba en buena medida a los teóricos de la Escuela de Frankfurt, que habían conseguido generar un precipitado doctrinal, en el que el trasfondo ideológico liberal se disfrazaba con todo tipo de estridencias de apariencia radical, ocupadas en la denuncia de cuestiones periféricas que no constituirían motivos de alarma o, preocupación real para el sistema capitalista, cuyas estructuras esenciales no se veían denunciadas y menos todavía amenazadas. En esa línea, se acababa elevando –caricaturizaba Harich– la desinhibición sexual o la “gamberrada rockera” a la categoría de acción revolucionaria. Es ahí que el autor de *Comunismo sin crecimiento* brinda, como ejemplo de ese tipo de distracción pseudorevolucionaria, la proliferación de performances, incluyendo a aquella que, en 1969, rodeara a Adorno de jovencitas en topless en una intervención del maestro en la Goethe Universität de Frankfurt, todas ellas militantes de la Außerparlamentarische Opposition, la APO, un movimiento al que se ha señalado como precursor directa de las movilizaciones indignadas de principios de la década de los 2010.

Flashmobs, performances, improvisaciones, irrupciones, interrupciones... La cuestión no es la de preguntarse si este nuevo campo de experimentación formal es o no es arte, sino si es o no es revolución o menos contribución efectiva a una superación real del sistema capitalista. El activismo quizás no ha hecho sino explicitar una concepción de la acción política no como generadora de procesos y estructuras, sino como una antología de estallidos creativos, una especie de suite de momentos brillantes y sorprendentes o acaso una gran comedia de situación, una colosal *sitcom*. La modesta agitación y propaganda se ha visto sustituida por un nuevo estilo de arte político que se presenta con la pretensión de rasgar la realidad cotidiana cuando lo que hace es quizás solo elevar la fiesta sorpresa a la altura al mismo tiempo de forma de lucha y de género artístico.

¿Hasta qué punto han alcanzado objetivos los intentos artísticos por generar canales diferenciados y entornos paralelos ajenos a los tradicionales? No se trata de compartir la inquietud ante un eventual fracaso, sino, al contrario, de preguntarse si acaso su éxito, es decir su generalización como modelo para la protesta, no ha afectado a algunas formas actuales de movilización social y ha estado entre las causas de su débil consistencia, su falta de perseverancia y su dificultad crónica a la hora de definir lo colectivo. En paralelo, ya no es cosa de plantearse si ha sido o sería posible zafarse de la abducción ejercida desde los grandes marcos de producción y distribución de cultura, sino si el activismo ha contribuido a una atenuación de los efectos cuestionadores del combate social como consecuencia de una excesiva dependencia de unos medios de comunicación atentos solo a la acción cuando asume la forma de show y si se han aprovechado demasiado de la virtud multiplicadora, pero también banalizante de las nuevas redes sociales. Planteado de otro modo, el interrogante a formularse es si el arte activista no habrá tenido la paradójica virtud de constituirse en un mecanismo de desactivación del activismo.

# Relatos de la utopía del dinero de la Cripta del Arte: una visita a Freeport

**Max Haiven**

Escritor, profesor y organizador. Division of Art History and Critical Studies at  
the Nova Scotia College of Art and Design. Canada.

## He conocido la utopía del dinero.

Perdido entre las serpenteantes calles de un parque industrial, junto a la pista de aterrizaje del aeropuerto, apenas a una manzana del cuartel de la Policía fronteriza, se encuentra el Freeport de Singapur, separado de sus vecinos por varias capas de alambre de púas. Es un depósito de almacenamiento de lujo de alta seguridad, construido a tal efecto, donde los ultrarricos encriptan<sup>1</sup> su arte.

Si dispones de una invitación, podrás hablar a través de un interfono con los guardas y atravesar, una por una, varias puertas de seguridad de última tecnología, hasta adentrarte en el propio recinto y llegar a visualizar el edificio rojo y negro. Después, pasarás a través de una serie de controles más rigurosos que los de cualquier aeropuerto. Entregarás tu pasaporte, a través de un pasamonedas, a un guarda invisible en una oficina al otro lado de un vidrio de visión unilateral. Un empleado te pedirá cortésmente que vacíes tus bolsillos en una pequeña caja y la coloques, junto con tus bultos, en una máquina de rayos X, mientras tu cuerpo atraviesa el escáner L3 de cuerpo entero.

La seguridad es solo el segundo objetivo de toda esta infraestructura, según me explica el cándido guardia, mientras me guía hacia el gigantesco patio interior de Freeport, cercado por una enorme escultura de Ron Arad hecha por encargo especial (bautizada con el inquietante nombre de *La Cage Sans Frontière*), rodeada de varias puertas de seguridad idénticas que dan a salas de visitas privadas. Los diseñadores y arquitectos trabajaron tan estrechamente como fue posible con la empresa de seguridad más importante del mundo, con el fin de garantizar que el edificio, a pocos metros de distancia de la pista de aterrizaje de uno de los aeropuertos más transitados de Asia, ofreciera un entorno de riesgo prácticamente cero. Pero la principal razón por la que los visitantes tienen que pasar por un control tan extremadamente riguroso, según me confirma mi guía, es la misma que explica el enorme ejemplar de arquitectura de autor ubicado en el patio: el teatro. No se trata solamente de dar la impresión a los adinerados clientes de que sus tesoros están a salvo, sino también de que son individuos valiosos y admirables por el hecho de poseer objetos dignos de tales cuidados y por invertir en su protección.

1. Con "encriptar", el autor se refiere a 'meter dentro de una cripta' y no a 'codificar'.

Como el panóptico de Foucault (1977), este sistema de seguridad máxima, utópico y oscuro, no solo controla el espacio, Freeport es al individuo extremadamente rico o HNWI (*High Net Worth Individual*), lo que el panóptico era al individuo miserable de la disciplina moderna. Como el panóptico, Freeport es parte de un archipiélago de instituciones que se refuerzan mutuamente, cada una con sus propios códigos y prácticas y en su propia esfera, pero con una misma lógica fundamental de control.

Aquí permanecen encriptados innumerables tesoros culturales. “Ni sabemos ni queremos saber lo que hay en las cámaras”, afirma el guarda, un hombre que se maravilla de la ironía y contradicción de su propia profesión. Su trabajo, según me explica, consiste en ofrecer a los clientes cuatro paredes lo más seguras posible (de dimensiones variables, dependiendo de sus necesidades) que están y siempre estarán a 20 grados centígrados y tendrán un 55% de humedad relativa (a menos que se precise otra medida). Lo que los clientes encripten en Freeport es asunto suyo, bajo una mínima supervisión estatal. Aunque teóricamente los objetos almacenados en el lujoso depósito se encuentran en suelo singapurense, hasta que no entran en el mismo Singapur, sus dueños no pagan impuestos. Es como si estuvieran en territorio del aeropuerto, al cual Freeport tiene derechos de acceso especiales directamente desde sus puertas traseras. Hay generadores, por si se diera el caso excepcional de que se produzca un apagón y un sistema antiincendios que funciona sin agua, succionando el oxígeno de una habitación y sustituyéndolo por nitrógeno para garantizar que los objetos en el interior no sufren ningún daño.

La cadena de responsabilidades es, como poco, imprecisa. Freeport, la empresa que construyó el depósito, también ha subcontratado a una empresa de gestión para que la dirija, la cual, a cambio, alquila espacios a clientes como *Christie's* y otras empresas especializadas en el delicado y exclusivo mundo de la venta, almacenaje, tratamiento y restauración de obras de arte. A estas empresas podría contratarlas un museo de un coleccionista, una galería o una sociedad ficticia perteneciente a uno de los anteriores para guardar una obra de arte. Nadie sabe lo que hay dentro de la cripta. El registro de propiedad, así como los propietarios, podría estar en cualquier lugar del mundo. Lo que sí podemos asegurar es que Freeport está en Singapur para sacar provecho de la posición única de esta ciudad-Estado semidictatorial y capitalista: leyes notablemente estrictas, una población militarizada de anglófonos nativos altamente formados, una legislación transparente en materia de propiedad, de acuerdo con los tratados internacionales neoliberales y, lo que es más importante, proximidad a los prósperos mercados de arte chinos.

### **¿Una utopía de dinero...**

Freeport es la utopía del dinero en varios sentidos. En primer lugar, ofrece un núcleo en un archipiélago secreto de espacios utópicos que se encuentran en la estratosfera de la creciente



atmósfera de desigualdad del capitalismo tardío. A medida que crece el abismo existente entre pobres y ricos, en prácticamente todas las jurisdicciones, crece también el número de HNWI. Provenientes en gran parte de los BRICS y del hemisferio sur, están deseosos de gastar su dinero, en su mayoría proveniente de (o ampliado o blanqueado por) la especulación financiera para construir una utopía privada y geográficamente distribuida, inaccesible para la plebe (Dorling 2015; Frank 2007; Freeland 2013). Freeport forma parte de una utopía global de los ultrarricos que podría incluir asimismo *resorts*, yates, propiedades de lujo en metrópolis globales, experiencias turísticas de compra, turismo espacial e incluso refugios antidesastres de lujo (Schwartz 2016).

Este lugar idóneo, difuso y abstracto que fomenta tanto la desterritorialización como la reterritorialización, representa el poder del dinero llevado a una escala obscena. Si, desde el punto de vista del capitalismo, el dinero es el poder de ordenar el trabajo a otros sin necesidad de negociaciones subjetivas o reciprocidad no monetaria (Nelson y Timmerman 2011). Estos espacios representan el apogeo de la capacidad del capital para desenraizar la riqueza global (el potencial de cooperación entre agentes humanos y no humanos) y volcarla en procesos y estructuras al servicio del disfrute exclusivo de unos pocos. Si la cooperación y la política son, en cierto sentido, fruto de la capacidad humana para el diálogo y el discurso, la extrema solidificación de la riqueza financiarizada representa un momento prácticamente imposible de desconexión en el que, literal y figuradamente, el sujeto abandona por completo su condición humana y entra en un nuevo mundo de *homo monetaris*, al margen de la política.

De hecho, es la lógica del utopismo, si leemos la tradición utópica al revés. Muchos han tratado de redimir la *Utopía* de Tomás Moro (2003), evocando la emancipación radical como el primer viaje del pensamiento utópico moderno con la facultad de insistir en que la sociedad podría organizarse de otra manera (Jameson 2005; Levitas 1990). Eso es cierto, pero también deberíamos recordar que, aparte del hecho de que la utopía de Moro fuera un patriarcado autoritario, también era un asentamiento colonizador y llevaba por bandera la lógica de la usurpación racial violenta (Bruce 2015; Hardy 2012). De hecho, *Utopía* está escrito bajo la forma de las opiniones y el testimonio de un explorador europeo del “Nuevo Mundo” y fue escrito por un experto jurista inglés en un momento en el que la nación reflexionaba sobre cómo competir contra su rival, España, cuando esta colmaba sus arcas en una sanguinaria esclavización del pueblo indígena de la actual Latinoamérica, matándolos a trabajar para extraer de la tierra ingentes cantidades de riquezas minerales. Tomás Moro, conservador social que llegó a ser canciller de Enrique VIII, con final fatal (cabe destacar que participó, en calidad de canciller, en los prototípicos planes colonialistas para Irlanda – véase Connolly 2016) muestra en *Utopía* una clara y profunda preocupación por la corrosiva influencia del dinero en la sociedad y su capacidad de perturbar lo que él consideraba una organización feudal defectuosa pero esen-

cialmente legítima.

Aunque quizás está escrita en un tono levemente irónico o, como un alegre experimento mental, la *Utopía* de Moro presenta un mundo en el que un regente iluminado, Utopos, se hace con un territorio estratégico, expulsa presumiblemente a su población indígena y establece unas leyes para que los patriarcas de una serie de ciudades-Estado se gobiernen básicamente sin dinero. De cualquier manera, debe tenerse en cuenta el acto original de violencia de Utopos, al igual que su ley (predecesora del Segundo Tratado de Locke, que se convertiría en la legitimación filosófica del colonialismo – véase Wood 2012), que permite a los súbditos de Utopía ocupar el territorio de sus vecinos “bárbaros” si lo consideran infrutilizado. La cuestión es el modo en que la lógica del utopismo europeo siempre se asocia al pensamiento colonialista, un pensamiento de suplantación, de llegar a orillas lejanas, de encontrar un territorio donde el pueblo, las leyes o la red de relaciones puedan ignorarse y subyugarse y de crear ahí una especie de mundo perfecto.

Así pues, aunque Moro bien podría estar revolviéndose en su tumba al ver los excesos de los HNWI de hoy, que sobrepasan incluso los lujos desenfrenados de la Corte de los Tudor, en realidad el mundo exclusivo y descentralizado que están creando para ellos mismos se puede incluir al menos en una de las vertientes de la lógica utópica que Moro concibió. Mientras que quizás los utópicos originales tuvieron que robar una isla, los utópicos actuales ocupan y colonizan no solo islas privadas, sino toda clase de instituciones y espacios sociales, creando un archipiélago de utopías en miniatura como Freeport. Se trata de áreas de juego de alta seguridad que, por una parte, dependen de la infraestructura material e inmaterial que les proporcionan el resto de la humanidad, los “recursos” naturales, la mano de obra, la ciudad y el Estado, pero que, por otra parte, sustituyen y expropian sin tener ninguna responsabilidad ante ese mundo, ni siquiera la obligación de interactuar con él. Un multimillonario podría ir de su ático en Londres al aeropuerto en helicóptero, llegar a Singapur en su jet privado, entrar en Freeport directamente desde el aeropuerto para supervisar sus riquezas culturales, luego partir hacia un lujoso resort y no toparse con nada que altere su estratosférica utopía. En efecto, una pintoresca versión en miniatura de esta vida cuidadosamente seleccionada, hecha a medida, es lo que hoy en día ofrecen, a lo que antes llamábamos pequeña burguesía, servicios como AirBNB, Uber y similares, en aras de popularizar un mundo de gestión de riesgo individualizada y emprendimiento abyecto.

No me gustaría que se me confundiera por hacer una crítica moral. Independientemente de su comportamiento demoníaco o angelical, la mera existencia de multimillonarios es atrozmente amoral. Evidentemente deberían desaparecer junto con el sistema que los creó. Sin embargo, me interesa más el modo en que la financiarización, considerándola yo (2014) como un

conjunto de transformaciones en el capitalismo desde los años 70 (que también podríamos periodizar con términos como neoliberalismo o subsunción – véase Harvey 2005, Hardt y Negri 2000) debería hacernos reflexionar acerca de la política de Utopía y lo que hoy en día podríamos llamar *utopismo existente*. El mundo utópico construido por y para los HNWI es la manifestación del dinero en su forma utópica financiarizada. Esta es una forma que, reforzada por el neoliberalismo y la austeridad, requiere y se aproxima a un futuro de perfecta liquidez, la capacidad de mercantilizar, monetizar o financiarizar prácticamente cualquier proceso vital, permitiendo que el dominio del dinero alcance masiva e intensamente todos los rincones del mundo.

### **...o la utopía del dinero?**

Pero bajo la vanidad y villanía de los preciados beneficiarios y agentes de la financiarización, hay cuestiones estructurales más profundas. ¿Podemos enfocar Freeport como un ejemplo, no solo de los tipos de utopía que pueden comprar el dinero en exceso, sino también de la utopía propia del dinero? Y con esto me refiero al futuro utópico inherente al dinero en sí, un futuro de completa liquidez, la libre e inmediata conversión de capital en monedas. Eso significaría arriesgarse a caer en el pecado capital marxista de antropomorfizar el capital, pero estas metáforas pueden ser muy productivas. Aquí el utopismo no representa tanto un deseo, sino más bien un límite tangencial cuya existencia es inherente al sistema en su conjunto, cuyo análisis podría arrojar luz sobre algunas nuevas formas de este sistema.

Podríamos empezar por señalar que Freeport representa una política (o una economía) cultural extrema de la privacidad y de la noción de privado. Más que de seguridad, privacidad, discreción y silencio, se trata del gran lujo que ofrece. Como han ilustrado autores como Karl Polanyi (2001), Michael Perelman (2000) y Nancy Fraser (1990), la noción de propiedad privada y el subsiguiente concepto de esfera privada han sido claves en la construcción legal y legitimación moral del desarrollo capitalista. El concepto de privacidad está íntimamente relacionado con la reorganización de la esfera social y urbana germana con las revoluciones de la clase burguesa y con la evolución del individualismo dominante – una serie de conceptos que también debemos asociar a la vuelta a la metrópolis de ideas sobre la predominancia de la raza blanca desarrolladas en las colonias europeas, especialmente en las de asentamiento (Moreton-Robinson 2015). La división de la esfera social, en un conjunto de espacios privados, refleja y se refuerza mutuamente con el poder legal de la propiedad privada. El concepto de la actividad económica de un hombre (y mantendremos el género masculino para dejar claro cuál era el objetivo de los *hombres* ricos y blancos, creadores y defensores de este sistema) es la extensión directa de su libertad y soberanía personales, así como en un Estado-nación el hombre privado podía hacer lo que se le antojase con su propiedad y sus dominios, algo que

tuvo consecuencias históricamente catastróficas en mujeres, niños, sirvientes, aprendices y (especialmente) esclavos; considerados todos propiedad legal en su época.

Esta noción de privacidad y propiedad privada ha sido, desde los orígenes del sistema, un núcleo central, durante mucho tiempo inalterable, de la expansión capitalista e imperialista y, de hecho, estaba considerada como un bien fundamental tan positivo que debía postularse en todo el mundo a punta de bayoneta o (lo que en cierto modo es peor) en nombre de la filantropía (Roy 2010). En muchas jurisdicciones, misioneros y mercaderes, las tropas de choque del colonialismo, manifestaban su horror ante (y pronto trataban de suprimir) las formas indígenas de cuidado colectivo de las tierras y la “sinvergonzonería” de una vida en común, declarando, intencionada o inintencionadamente, una guerra genocida contra los modos de vida indígenas (Paul 2006). Por su parte, la expansión del colonialismo e imperialismo dependía de la concesión a (ciertos) hombres europeos de derechos de propiedad privada en tierras y derechos de privacidad por injerencia del Estado como recompensa, mientras que el pretexto para la intervención militar eran las “transgresiones”, por parte de indígenas y no-europeos, de los derechos de propiedad privada (así como la incautación china de las provisiones europeas de opio – cuyo comercio fue, en un primer momento, la razón de ser del establecimiento moderno en Singapur de la Compañía Británica de las Indias Orientales). De manera más general, el “confinamiento” de los comunes (literalmente, aquellos campesinos europeos que se utilizaban para el sustento y, figuradamente, aquellos “recursos” comunes como los bosques, los ríos y las zonas urbanas), que era la imagen primaria del capitalismo, acabó representando la imposición y defensa de los derechos de propiedad privada de la alta sociedad (de Angelis 2007).

En Freeport, la lógica utópica de la propiedad privada se lleva al extremo. La privacidad y la propiedad privada se alinean en un espacio diseñado a medida. El problema no es solo que los HNWI consigan poseer en exclusividad algunos de los tesoros culturales más magníficos del mundo. Eso siempre ha sido así. También consiste en el valor psicológico y material de esos objetos, derivado de su encriptación en la cámara, hasta el punto de que esos tesoros no son simplemente objetos de valor cultural, sino que también constituyen medios de prestigio (o, desde un punto de vista más estructural, en palabras de Bourdieu [1984], *distinción*) y para el beneficio derivado de la especulación (se compran como inversión). Su secretismo es lo que completa ese valor.

El valor simbólico que tiene el objeto de arte para el coleccionista perspicaz, ya no solo reside en la exhibición ostentosa (colgar la obra en casa) o en la igualmente ostentosa generosidad (donar la obra o prestarla a una galería); deriva en parte de la ocultación de la obra (Thompson 2010; Thornton 2008; Velthius 2007). El coleccionista perspicaz de primera categoría es aquel que no está necesariamente presente en la subasta, pero que se rumorea que está detrás

de la apuesta ganadora. No es el infiltrado en el mundo del arte quien busca la fama, sino la eminencia gris, el ultra-VIP, cuya presencia apenas se nota, el leviatán, cuya existencia solo perciben las corrientes de mercado que deja a su paso. La caja negra de Freeport se convierte en objeto de secretismo público. La encriptación de arte en ella extiende las formas de distinción germana a una clase dominante contemporánea que vive en su propio archipiélago de utopías privadas, cuyas acciones individuales tienen efectos sistémicos y, cuyos actos mentales individuales generan una mentalidad sistémica mayor (Haiven 2011).

Por supuesto, nadie debería menospreciar los beneficios monetarios reales que supone guardar arte en Freeport. Los papeles de Panamá y otras filtraciones recientes han revelado como inevitable lo que, durante décadas, se ha dado por hecho de manera general en los rincones más alegres del mercado del arte: el arte, especialmente el arte contemporáneo convencional, es un excelente medio para la evasión de impuestos, el blanqueamiento de dinero y otras artes oscuras de las finanzas (Carbra y Hudson 2013; Davis 2016; Garside et al. 2016 – sobre los orígenes particularmente ruines del Freeport de Singapur, véase Knight 2016). El ocultismo de la industria del arte, la maleabilidad del valor, la incertidumbre del rendimiento futuro... todos conspiran para hacer del mismo arte una cripta para el dinero, es decir, una cámara en la que el capital pueda ocultarse y, también un código que exprese dinero en una especie de lengua privada, solo accesible para aquellos que posean las claves.

### **Encriptar dinero, encriptar arte**

Según el sentido que da Derrida (1986) al término que toma prestado de Abraham y de la relectura antilacanianiana de Freud por Torok, la cripta representa una construcción en la que algo (en el lenguaje psicoanalítico, una proyección u objeto psíquico) puede almacenarse en un estado liminal, tanto vivo como muerto. Pero el proceso de encriptación, encripta también al que encripta. El objeto de investigación de Abraham y Torok es el caso de Freud sobre el Hombre de los Lobos, cuyo sufrimiento y comportamiento patológico derivan supuestamente de sus traumas infantiles familiares. El Hombre de los Lobos, según Abraham y Torok, ha encriptado en su inconsciente la imagen idealizada de padre y hermana y ha construido su subjetividad entorno a ella. Esa figura está muerta, pero también viva, en una construcción especial sellada en el interior del subconsciente. Debido a esa encriptación, el analizante exhibe un comportamiento patológico que incluye la evasión de ciertas palabras o frases y, en cambio, muestra ingenuidad frente a sustituciones lingüísticas sutiles y evasiones. La función del analista es por tanto un trabajo de desencriptación, de descifrar el código del discurso del analizante. De otra manera, el Hombre de los Lobos se quedaría encerrado en la cripta que él mismo ha creado. Así, una cripta es un lugar donde almacenamos lo que queremos mantener vivo y muerto al mismo tiempo y que, consecuentemente, nos encripta.

Este es quizá el significado oculto del curioso hecho de que, en Freeport, tal y como descubrí, cada cripta de arte solo puede abrirse introduciendo al mismo tiempo dos códigos digitales, uno que solo conocen los guardas y otro que solo conoce el cliente. Pero lo que resulta más interesante de cara a nuestra investigación es el modo en el que Freeport permite que el dinero y el arte se encripten mutuamente. Oculto en una inmovilidad eterna y libre de riesgos, vivo y muerto a la vez, el arte se convierte en una cripta para el dinero: un auténtico activo, una síntesis de la lógica de la propiedad privada, un medio asegurado para la especulación. Las obras de arte pueden intercambiarse millones de veces en lugares lejanos sin siquiera moverse un ápice de su cámara de alta seguridad.

En este sentido, Freeport, como construcción, es similar a sus primos hermanos algo peor equipados: los almacenes logísticos que contienen activos cuya propiedad se manipula en mercados especulativos ubicados en otro lugar que poseen un considerable porcentaje de la materia prima (como los cereales básicos), los metales y las sustancias químicas de todo el mundo (Kocieniewski 2013; Russi 2013). Esto forma parte de la infraestructura de la utopía del dinero, asimilándose a las rebosantes reservas de una colonia patriarcal próspera y eficiente, soñada por Tomás Moro. En este caso, los objetos dentro de la cripta están tan vivos como muertos. Vivos, en el sentido de que siguen actuando en el mundo utópico financiarizado como activos especulativos y objetos de distinción; muertos, en el sentido de que se han retirado parcial o totalmente de la circulación en el mundo atópico que la mayoría de nosotros estamos obligados a reproducir y a vivir.

Si en Freeport, de algún modo, el dinero encripta al arte, convirtiéndolo en un activo muerto (como un mero producto líquido), a la vez que vivo, (como algo especial, un anti-producto, arte) el arte también encripta dinero. Tradicionalmente, el arte es un activo particularmente ilíquido. Es difícil asegurar que vaya a haber un comprador dispuesto a mano – la mayoría de las compras de arte aún hacen referencia, al menos, al gusto idiosincrático – y que ese comprador vaya a pagar el precio estipulado. También es relativamente difícil y arriesgado transportar arte y, a menudo, puede ser objeto de extrañas regulaciones estatales, teniendo en cuenta que los siglos XIX y XX también han presenciado la inversión en arte (simbólica y literal) de las naciones-Estado, precisamente como medio para salvar las distancias entre nación (entidad cultural y social) y Estado (entidad legal y económica), más separados que nunca. En las últimas décadas, con el auge del mercado del arte a mediados de los años 2000 y la llegada a escena de una clase creciente de HNWI de todas partes del mundo, deseosos de entrar en el juego sin tener contactos personales ni experiencia, el mercado del arte ha creado una serie de mecanismos de mercado para aumentar la liquidez del arte de alta gama (Horowitz 2011; “Art and Finance Report” 2016). Aunque el oscuro mundo de las galerías privadas, las casas de su-

basta y los selectos coleccionistas de élite que aún llevan la batuta, han emergido eventos como las ferias de arte carnavalesco para facilitar la compra de arte a los ricos amateurs y los que no conocen este mundo. Se han desarrollado nuevas plataformas digitales para vender, valorar, rastrear y predecir los precios futuros de obras de arte y lo cierto es que están avanzando, al mismo tiempo que está creciendo la fiabilidad de los índices del mercado del arte, como por ejemplo el Mei-Moses. El aumento incierto y, en cierto modo, económicamente dudoso de los fondos de inversión en arte (esencialmente fondos de cobertura de inversores ricos que contratan a especialistas para comprar arte con fines puramente especulativos) indica un medio y un fin para la creciente liquidez de los mercados de arte. Los Freeport como el de Singapur son un elemento crucial de este ecosistema financiero que incluso se está ganando la aprobación de grandes bancos de inversión y asesores financieros, así como de los ultrarricos.

### **Un museo secreto para el capitalismo comunizado**

En cualquier caso, el tropo de un sueño utópico implementado en forma de pesadilla totalitaria se conoce por un legado de propaganda anticomunista extendida por todo Occidente. Lo que a menudo se ignora es que los sistemas que generaban esta propaganda eran ellos mismos en las garras de un totalitarismo utópico, concretamente el del propio dinero, que eclipsa e influencia la vida diaria y la ideología política de un modo que sobrepasa los sueños más febriles de cualquier dictador. De hecho, nos encontramos en un punto que algunos autores han calificado de “comunismo del capital”, lo que implica el solapamiento de varias tendencias (Beverungen et al 2013; Pasquinelli 2014; Virno 2004). En primer lugar, está el modo en que el sistema financiero, aun estando compuesto por multitud de competidores, tiene en general la estructura de una especie de Comité Central (con una desagradable rivalidad) que dirige despiadadamente la “economía planificada” capitalista. Pocos afirmarían hoy en día que esta esfera elitista se rige por la competencia, pues se trata, a todos los efectos, de una oligarquía de poderosos intereses financieros.

Esto nos lleva al segundo significado del comunismo del capital, en el que el Estado está casi completamente obligado a apoyar el régimen financiero – por supuesto, es el caso de los rescates, pero también lo apoya de manera más general al proporcionarle ayuda y una infraestructura legal lucrativa. Básicamente, mientras el comunismo real tiene como objetivo la nacionalización de los bancos, el comunismo del capital pretende y promulga una especie de banquificación del Estado-nación.

Todas estas manipulaciones se llevan a cabo en nombre de una transformación del capitalismo hacia la apropiación, no solo del tiempo del trabajador (como en el clásico modelo de acumulación “fordista”), sino de manera más general, de su energía intelectual, emocional y

comunicativa y además, mucho más allá del lugar de trabajo, lo que nos lleva a la tercera noción del comunismo del capital. De acuerdo con ella, el capital depende de desarrollar nuevos métodos y tecnologías para capitalizar lo común, es decir, el tejido de la vida social en sí. La llamada economía colaborativa que monetiza microactivos y permite a cualquier individuo hacerse empresario y vender toda actividad posible es un ejemplo (Scholz 2014). También lo es la euforia misionera por las microfinanzas, basada en la premisa de que el capitalismo puede y debe resolver los problemas que ha creado, proporcionando a aquellos que han sido explotados y despojados de sus bienes, comúnmente en las antiguas colonias, préstamos para monetizar el ámbito autónomo de sus vidas (Bateman 2010; Roy 2010). De modo más general, otro ejemplo es el surgimiento de una economía de deuda impulsada por las finanzas, en la que todos los ámbitos de la vida, desde la salud hasta la educación, no solo son mercantilizados, sino también financiados. Son convertidos en objeto de especulación, tanto para el “consumidor” individual como para los prestamistas (Haiven 2014; Ross 2014). En cualquier caso, sin embargo, mientras que los HNWI utópicos de la *jet set* podrían considerarse como los modelos de este nuevo sistema que prosperan en un mundo de riesgos y sacan partido de él, la realidad que nos queda a la mayoría es una vida de creciente volatilidad, impredecible e incontrolable.

Freeport es obra de este comunismo del capital, una especie de Palacio de Cultura Encriptada. Aquí se acumulan los tesoros del mundo de un modo que excede los sueños de los regímenes modernos más allá de la fantasía de Napoleón sobre la exposición en el Louvre de los tesoros europeos saqueados, o las fantasías de Hitler sobre un museo superior para la raza superior en el corazón de Alemania (la ciudad utópica que iba a sustituir al Berlín racialmente contaminado), o el MoMA de Nueva York, que moviliza el poder y la riqueza del preeminente capital financiero para adquirir, exponer y excluir lo “moderno” en sí. Freeport, en cambio, es un museo para el utopismo del dinero. Lo único que lo mantiene vivo es el mercado que controla la adquisición, exposición y exclusión mediante cientos o miles de actos individuales de cálculo especulativo a manos de coleccionistas particulares o sus agentes. El hecho de que nadie (ni siquiera los guardas) vaya a ver jamás la colección entera – de hecho, ni siquiera saben lo que hay en la cripta – es la guinda final. Se trata de un museo para el disfrute y la estética del dinero. Aquí reside la institución cultural real del comunismo del capital, una especie de proyecto colectivista distribuido para la gloria de un sistema abstracto basado en la acumulación individual.

Esto revela una característica fundamental de la utopía del dinero en su versión más extensa: el régimen neoliberal financiarizado en su conjunto. Al igual que el capital, surge de los actos utópicos encriptados de innumerables agentes capitalistas (pero también los supervisa), que buscan su propia protección o liberación del mundo distópico que están ayudando a construir. Aunque nos hemos centrado especialmente en los HNWI, que por supuesto son odiosos, no os



sorprenderá saber que cada uno de nosotros tiene a un capitalista encriptado en su interior y que, por ese mismo motivo, está también encriptado por el capital. Se me viene a la mente la manera en la que todos nosotros, humildes o no, nos hemos convertido en sujetos financierizados de crédito y deuda, y el modo en que nos vemos obligados a adherirnos a una cierta tendencia al mundo empresarial que insiste en que mercantilicemos y monetice cada ápice de nuestro capital humano para sobrevivir.

Y sin embargo, la mayoría de nosotros nunca podremos crear nuestro espacio utópico dentro de la utopía del dinero. Nunca guardaremos nada en Freeport ni visitaremos el utópico archipiélago. Más bien, a menos que nos sublevemos, viviremos para siempre en la utopía del dinero, incapaces de escapar a sus garras.

Y cuando vives en la utopía de alguien (o algo) ajeno, todo lo que te queda es venganza.

## Bibliografía

“Art and Finance Report 2016”. Luxembourg: Deloitte, 2016.

<https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/lu/Documents/financial-services/artandfinance/lu-en-artandfinancereport-08092014.pdf>.

Bateman, Milford. *Why Doesn't Microfinance Work?: The Destructive Rise of Local Neoliberalism*. London: Zed, 2010.

Beverungen, Armin, Anna-Maria Murtola, and Gregory Schwartz. “The Communism of Capital?” *Ephemera* 13, no. 3 (2013): 483–95.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Bruce, Susan. “Utopian Justifications: More’s Utopia, Settler Colonialism, and Contemporary Ecocritical Concerns.” *College Literature* 42, no. 1 (2015): 23–43.

Cabra, Mar, and Michael Hudson. “Mega-Rich Use Tax Havens to Buy and Sell Masterpieces.” *International Consortium of Investigative Journalists*, April 23, 2013. <https://www.icij.org/offshore/mega-rich-use-tax-havens-buy-and-sell-masterpieces>.

Connolly, S. J. “Settler Colonialism in Ireland from the English Conquest to the Nineteenth Century.” In *The Routledge Handbook of the History of Settler Colonialism*, edited by Edward Cavanagh and Lorenzo Veracini. London and New York: Routledge, 2016.

Davis, Ben. “‘Panama Papers’ Show Art’s Role In Tax Dodge.” *ArtNet News*, April 4, 2016. <https://news.artnet.com/art-world/panama-papers-tax-dodging-superrich-465305>.

de Angelis, Massimo. *The Beginning of History: Value Struggles and Global Capitalism*. London and Ann Arbor, MI: Pluto, 2007.

Derrida, Jacques. “Fors: The English Words of Nicholas Abraham and Maria Torok.” In *The Wolf Man’s Magic Word: A Cryptonymy*, translated by Barbara Johnson. Minneapolis and London:

University of Minnesota Press, 1986.

Dorling, Daniel. *Inequality and the 1%*. New ed. London and New York: Verso, 2015.

Foucault, Michel. "Panopticism." In *Discipline and Punish*, translated by Alan Sheridan, 195–228. New York: Vintage, 1977. <http://foucault.info/doc/documents/disciplineandpunish/foucault-disciplineandpunish-panopticism-html>.

Frank, Robert. *Richistan: A Journey through the American Wealth Boom and the Lives of the New Rich*. New York: Crown, 2007.

Freeland, Chrystia. *Plutocrats: The Rise of the New Global Super-Rich and the Fall of Everyone Else*, 2013.

Fraser, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *Social Text* 25/26 (1990): 56–80.

Garside, Juliette, Jake Bernstein, and Holly Watt. "How Offshore Firm Helped Billionaire Change the Art World for Ever." *The Guardian*, April 7, 2016, sec. News. <https://www.theguardian.com/news/2016/apr/07/panama-papers-joe-lewis-offshore-art-world-picasso-christies>.

Haiven, Max. *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2014.

---. "Finance as Capital's Imagination?: Reimagining Value and Culture in an Age of Fictitious Capital and Crisis" *Social Text* 108 (2011): 93–124.

Hardy, Karl. "Unsettling Hope: Contemporary Indigenous Politics, Settler-Colonialism, and Utopianism." *Spaces of Utopia: An Electronic Journal* 2, no. 1 (2012): 123–36.

Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Horowitz, Noah. *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton, NJ and London: Princeton University Press, 2011.

Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York: Verso, 2005.

Knight, Sam. "The Bouvier Affair." *The New Yorker*, February 8, 2016. <http://www.newyorker.com/magazine/2016/02/08/the-bouvier-affair>.

Kocieniewski, David. "A Shuffle of Aluminum, but to Banks, Pure Gold." *New York Times*, July 21, 2013. <http://www.nytimes.com/2013/07/21/business/a-shuffle-of-aluminum-but-to-banks-pure-gold.html>.

Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. Syracuse NY: Syracuse University Press, 1990.

More, Thomas. *Utopia*. Edited by Paul Turner. New York: Penguin, 2003.

Moreton-Robinson, Aileen. *The White Possessive: Property, Power, and Indigenous Sovereignty*. Indigenous Americas. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

Nelson, Anitra, and Frans Timmerman, eds. *Life Without Money: Building Fair and Sustainable*

*Economies*. London: Pluto, 2011.

Osnos, Evan. "Doomsday Prep for the Super-Rich." *The New Yorker*, January 30, 2017. <http://www.newyorker.com/magazine/2017/01/30/doomsday-prep-for-the-super-rich>.

Pasquinelli, Matteo. "Communism of Capital and the Cannibalism of the Common." *Leonardo Electronic Almanac* 19, no. 4 (2014): 4–13.

Paul, Daniel. *We Were Not the Savages: Collision between European and Native American Civilization*. Blackpoint NS: Fernwood, 2006.

Perelman, Michael. *The Invention of Capitalism: Classical Political Economy and the Secret History of Primitive Accumulation*. Durham, NC and London: Duke University Press, 2000.

Polanyi, Karl. *The Great Transformation : The Political and Economic Origins of Our Time*. Boston MA: Beacon Press, 2001.

Ross, Andrew. *Creditocracy*. New York: OR Books, 2014.

Roy, Ananya. *Poverty Capital: Microfinance and the Making of Development*. New York: Routledge, 2010.

Russi, Luigi. *Hungry Capital: The Financialization of Food*. London: Zer0 Books, 2013.

Scholz, Trebor. "The Politics of the Sharing Economy." *Public Seminar*, June 30, 2014. <http://www.publicseminar.org/2014/06/the-politics-of-the-sharing-economy/>.

Schwartz, Nelson D. "In an Age of Privilege, Not Everyone Is in the Same Boat." *The New York Times*, April 23, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/04/24/business/economy/velvet-rope-economy.html>.

Thompson, Don. *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Thornton, Sarah. *Seven Days in the Art World*. New York: WW Norton, 2008.

Velthuis, Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2007.

Virno, Paolo. *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Translated by Isabella Bertolotti, James Cascaito, and Andrea Casson. Los Angeles: Semiotext(e), 2003.

Wood, Ellen Meiksins. *Liberty and Property: A Social History of Western Political Thought from Renaissance to Enlightenment*. London and New York: Verso, 2012.

# Cine sin Autor.

## Hacia un nuevo modelo social de producción cinematográfica.

**Gerardo Tudurí**

Cineasta, escritor, bloguero y analista especializado en el campo imaginario

Este artículo intenta recoger la información compartida por el autor durante la presentación que realizó en las sesiones del Encuentro, cuyo formato se estructuró de manera interactiva y participativa, invitando a las personas asistentes a encontrar sus propias definiciones sobre las pautas y fórmulas de trabajo del Colectivo Cine sin Autor.

### 1. ¿Quiénes somos?

El Colectivo Cine sin Autor viene realizando desde el año 2007 un trabajo centrado en la realización y gestión de películas de manera colectiva, desactivando la pieza fundamental de autoridad y propiedad que significa la figura del Autor.

Con Autor nos referimos a aquellos que ejercen la autoridad y la propiedad sobre las decisiones en la producción cinematográfica, generalmente restringida a gente del sector y fundamentalmente identificados en directores, guionistas, productores e inversores.

Nuestro trabajo se ha venido desarrollando bajo dos nociones fundamentales que han determinado nuestra práctica: la *Sinautoría* como procedimiento ético sobre la producción cultural y el Suicidio *Autoral* como gesto político de ruptura.

### 2. Sinautoría

La Sinautoría es la noción por la cual ponemos el enfoque en detectar cómo opera y se ejerce la autoridad y el poder en un grupo, colectividad o institución que produce bienes culturales. La pregunta es concreta y constante:

*¿Quién, de qué manera y en qué circunstancia y plazo específicos, ejerce la autoridad y el poder de producción y gestión de un bien u obra cultural?*

Una vez evidenciado ese funcionamiento de la autoridad y el poder, la operativa *sinautoral* propicia un debate colectivo que busca llevar a esa colectividad a un nuevo modo de reorganización, donde se ejercite un modelo de mayor responsabilidad productiva común en las circunstancias específicas de ese grupo.

La producción pasa a apoyarse sobre una nueva relación productiva, la de todos y todas, donde se redistribuyen responsabilidades, derechos, obligaciones, aptitudes, capacidades, potencias creativas y productivas.

A partir de ésta visión, la Sinautoría desarrollará igualmente dispositivos, acciones operativas y políticas que establezcan un nuevo Estado Social de Producción más justo.

La Sinautoría es un proceso de deconstrucción y reorganización de las relaciones humanas en

función de sus vínculos productivos.

Es una corrección de la ética social de la producción cultural habitual.

Opera de manera diferente según las características del sistema colectivo, grupal o institucional donde interviene.

Se trata de una actitud constante y se vincula a experiencias humanas específicas que se dispongan a crear. No es una receta aplicable de una vez y, por igual, a cualquier colectividad.

La Sinautoría detona la potencia del ejercicio colectivo de la autoridad y poder que subyace a cualquier sistema social específico. No la impone, la descubre, crea condiciones para su emergencia, concientiza al común sobre su existencia y formas de operar específicas.

La Sinautoría abre un campo de desplazamientos y circulación de la autoridad y el poder productivo con el fin de ampliar el derecho de la producción cultural al ámbito de cualquier persona, sea especializada o no, profesional o no de la cultura.

Esta formulación es solo una referencia para la intervención en el terreno social. Si nunca se aplica a un grupo humano y a una situación específica de producción, pierde la esencia de su valor transformador.

Cualquier colectivo está atravesado por tensiones constantes ante su propia organización. Unas facilitarán y otras impedirán ese ejercicio social de responsabilidad productiva común que busca establecer.

Aparte de su práctica y aplicación concreta, la Sinautoría también plantea la necesidad de una Política de la Colectividad como formulación normativa y legislativa para asegurarse una eficacia mayor y duradera. Una Cultura justa, en el terreno de una sociedad en su conjunto, necesita la garantía de un sistema que legisle a su favor.

En general, las legislaciones nacionales, son políticas diseñadas para favorecer las políticas industriales y en menor medida, las políticas de autor. Estamos muy lejos de plantear verdaderas Políticas de la Colectividad.

### **3. Suicidio Autoral. La ruptura en un gesto político.**

Entendemos que cualquier actitud, que se pretenda transformadora, debe pasar por los hechos y no solamente por las ideas.

El gesto central para nosotros, como cineastas, cuando nos proponemos sacudir su realidad usando las herramientas del cine, es el Suicidio Autoral. Es decir, el acto voluntario de renunciar como profesionales, al uso de nuestra autoridad y saberes técnicos como herramienta y ejercicio de control de la fabricación y gestión de las películas. Hemos dejado de producir bajo el antiguo ritual autoral por considerarlo privilegio minoritario, excluyente, elitista y no participativo. Hemos abierto todo el proceso de producción y gestión de las películas a la participación de cualquier persona y a la organización común con ellas en todas las decisiones que supone el trabajo cinematográfico.

En Cine sin Autor hay un constante suicidio del viejo autor a la par que un constante homicidio del viejo espectador. Este suicidio, en su práctica, es el que crea siempre una crisis, un vacío

autoral que conmociona al grupo y que permite que la colectividad ocupe activa y responsablemente ese vacío.

### 3. La crisis histórica de la producción cinematográfica. Una respuesta

Esas dos actitudes surgen de estos tiempos constituyentes y/o destituidos que vivimos, al menos desde donde trabajamos nosotros. La capacidad predatoria del modelo económico y social y la manera en que este se acompaña cada vez más salvajemente de la exclusión de la gran mayoría de la población mundial a la hora de diseñar las sociedades, es la misma que la que determina y diseña la producción de bienes culturales. Exclusión, en definitiva, de la facultad de habitar el mundo y transformarlo. Exclusión de la posibilidad de escribirnos, de representarnos y, por tanto de hacernos con nuestra propia vida.

Los estudios del Colectivo Cine sin Autor sobre la historia del Cine, nos han permitido concluir algunas cosas que ya han sido expresadas en La política de la Colectividad, Manifiesto de Cine sin Autor 2.0 que tenemos a disposición en nuestro blog para consulta y que editaremos posteriormente recogiendo opiniones de los lectores.

Leer la historia del cine bajo la mirada sinautoral nos llevó a recorrerla bajo el prisma de su pregunta fundamental: *¿Quién, de qué manera y cómo, se ha ejercido la autoridad y el poder de producción y gestión de las películas a lo largo de su historia?*

Resulta bastante evidente que en el cine solo se han enunciado dos políticas de producción: a) la industrial, empresarial corporativa –que llegó a su clímax paradigmático con el sistema de fabricación de Hollywood – y b) la Política de los Autores, - centrada en el director-, enunciada por primera vez en el año 54 entre la cinefilia francesa crecida bajo el influjo del crítico André Bazin, aunque en los hechos ya existía el cine de autor.

Que el siglo XX se haya desarrollado entre estos dos modelos de producción, significa que el imaginario que lo alimentó hasta la era digital es mayoritariamente un imaginario privado, excluyente y minoritario.

Nuestro Cine sin Autor se edifica como respuesta frontal a esa última política enunciada en el cine oficial. El apelativo “sin” reivindica el acto de quitar a un tipo de autoría, de autoridad y propiedad histórica, buscando dejar al cine “sin” sus antiguos propietarios habituales y con el fin de desplazar el poder de generar imaginario a la gente común no especializada.

No planteamos una reacción a las personas autoras como tales, ya que creemos en el valor obvio que tiene toda forma de expresión individual en el arte y la cultura. Asumimos una reacción a la hegemonía casi absoluta que tiene la autoría y la propiedad privada de individuos y grupos muy minoritarios del sector inversor y profesional del cine, erigidos y aceptados como únicos agentes sociales capaces de producir un imaginario social que nos pertenece a todos y todas.

La práctica de la *Sinautoría* nos ha llevado al encuentro directo con muy diversos sectores de la sociedad desde el año 2007.

La Fábrica de Cine sin Autor es el último ensayo de producción que hemos hecho y que se encuentra aun con algunos proyectos en marcha. Con ella quisimos experimentar un modelo

que pudiera hacer converger a la institución pública con la privada y con la propia sociedad. El análisis de ese proyecto es muy complejo y lo estamos desarrollando en diferentes ámbitos, pero nos ha dado claramente las pistas de las muchas dificultades que hay en nuestro contexto actual para asumir un modelo abiertamente democrático de producción cultural.

### **En terreno y entre la gente.**

Pero ¿cómo trabajamos?

La actividad cinematográfica de Cine sin Autor toma las operativas de producción y gestión habituales del cine, operativas que han sido ejercidas por el sector productor y profesional, transformándolas en operativas sociales.

Donde los manuales de realización y gestión colocan jerarquía, elitismo, actividad privada, exclusividad y diferenciación de clase (productora/gestora-espectadora), nuestra operativa propone horizontalidad, inclusión, actividad pública, igualdad de valor social entre quienes participamos, autoridad compartida en las decisiones y desactivación de la dinámica clasista donde profesionales y no profesionales trabajamos conjuntamente.

Nos planteamos desde un comienzo democratizar cada una de las operativas del viejo ritual del cine para abrirlas a la participación ciudadana:

Así, la *Pre-producción*, que en las anteriores políticas del cine suele estar dedicada a la planificación y el plan de viabilidad de una película, en la metodología de Cine sin Autor se redefinen como fase de encuentro social entre el equipo de realización (saberes y medios de hacer cine) y las gentes del plató mundo (potencia social de contenidos y formas narrativas).

De esa manera, la antigua planificación que solo correspondía al sector profesional e inversor, es ampliada a la participación de todas las personas, especializadas y no especializadas, para que juntas, arranquen el proceso cinematográfico.

*El guion* también se realiza de forma asamblearia desde donde surgen las diferentes narrativas según los intereses del conjunto de personas. No existe un guion previo realizado por algún profesional, sino una página en blanco o una pantalla en negro que irá progresivamente tomando forma en sucesivas sesiones de debates, rodajes y montajes.

*Los rodajes* son también planificados y protagonizados por la propia gente o por quienes el colectivo decida que son aptos para interpretar las acciones pensadas.

Las personas tienen la posibilidad de opinar, proponer y decidir sobre lo que se está rodando, así como de ocupar diferentes oficios del cine de acuerdo a sus propias inclinaciones e intereses.

Cualquiera que esté presente puede y debe contribuir a la reflexión sobre puntos de cámara, perspectivas en la localización, funcionamiento de los personajes en escena, necesidades de vestuario, atrezzo, objetos, construcción de diálogos y todos los asuntos concernientes a un rodaje. El rodaje es un acontecimiento social abierto.

*El Montaje* es público, progresivo y abierto también. Tanto sobre materiales de las escenas en bruto, como sobre pre montajes que se hacen para avanzar con mayor rapidez; los visionados son siempre un momento asambleario. Los profesionales ofrecemos soluciones, saberes, posibilidades formales, narrativas, estéticas que luego terminan siendo discutidas y deliberadas entre los participantes. También las sesiones de postproducción de imagen y sonido son abiertas a quien quiera participar, aunque no siempre encontramos las posibilidades apropiadas de tiempo, ya que son tareas que requieren muchas horas.

*Las exhibiciones* de Cine sin Autor más importantes son aquellas que reúnen lo que denominamos el Espectador Primero o Presente, es decir, aquellos quienes han participado activamente en la fabricación de la película. Al público no implicado directamente en la producción, lo que llamamos el Espectador Remoto, (el espectador habitual del cine) también se le ofrecen, en algunos eventos especiales, el avance progresivo de las películas. La exhibición es un momento de intercambio del trabajo, concebida como una oportunidad para que otras personas ajenas encuentren, puedan intervenir y aportar puntos de vista. En algunos casos, es la oportunidad para otros y otras de unirse, desde ese momento, al proceso de una película.

La responsabilidad sobre la gestión y los beneficios, aunque no siempre hayamos podido lograr, también se plantea como una fase más que se hace colectiva y debatida entre quienes participan, eliminando la distinción entre profesionales propietarios y beneficiarios exclusivos y el resto de participantes.

## **Cine XXI**

He preferido, muy sintéticamente, hablar del nuevo modelo de cine que desde nuestras propias prácticas estamos proponiendo y poniendo en marcha.

El Cine es la actividad cultural idónea para convertirse en un ámbito de producción social, de participación y responsabilidad ciudadana, arraigado en sus paisajes, emergiendo desde los entornos de vida inmediatos, respondiendo a los intereses y necesidades del conjunto de las personas y enraizados en sus diferentes formas de asociación y convivencia.

*No existe "el mundo del Cine".*

*Existe el mundo...*

*Y el cine que seguirá ahí...*

*como cartucho posible de rebeldías,*

*como documento de nuestra memoria,*

*como inapelable representación de la vida,*

*como máquina disponible a la potencia de nuestra imaginación.*



# Hablarle a undivé de tú: El flamenco anticapitalista de Flo6x8 en las luchas sociales por la creación de sentido

Lucía Sell Trujillo y Francisco Aix Gracia

Doctora en Psicología Social. Profesora en EUSA y Doctor en Sociología



Flo6x8 se define como un colectivo de flamenco anticapitalista que surge en Sevilla en el contexto previo a la crisis económica de principios de este siglo. Ya, en el dos mil siete, Fernández Durán advertía en Sevilla del galopante endeudamiento<sup>1</sup>, del peligro de las dinámicas financiero-especulativas y de la mastodóntica burbuja financiera (definida por *The Economist* como el mayor proceso especulativo de la historia del capitalismo). Desde el corazón de la especulación en el portal inmobiliario Idealista, los “burbujistas” auguraban un inminente estallido que iba a dar al traste con el desarrollismo español.

El estallido de la pronosticada crisis económica, a partir de la caída del fondo de inversiones estadounidense Lehman Brothers, puso en evidencia el alarmante protagonismo de la banca y la deuda, mientras se aceleraba articular la desaparición de lo que entendíamos como las funciones del Estado que había comenzado treinta años antes. Es en ese contexto, cuando el colectivo de flamenco anticapitalista Flo6x8 comienza a barruntarse y en la primavera de 2008 realiza sus primeras acciones en oficinas bancarias de Sevilla. Desde sus comienzos hasta el día de hoy, el colectivo desarrolla prácticas artístico-políticas en forma de desobediencia civil mediante performances de canto y danza flamenca, transformando espacios de poder en espacios de producción artística.

En un principio, el objetivo era visibilizar las tropelías de la banca y cuestionar el proyecto de su naturalización que se gestaba a través de los medios de comunicación y en el gobierno español de Rodríguez Zapatero. En 2008, se hacía preciso señalar no solo el supuesto *too big to fail* (“demasiado grande para quebrar”), anglosajón relativo a los grandes bancos, sino incriminar a la banca en su proyecto de endeudamiento. La debacle iba en serio, no era una lacra inevitable

1. Para ver la publicación relacionada con la charla: Fernández Durán, R. F. (2008). El tsunami urbanizador español y mundial. Boletín CF+ S, (38/39).

cual bíblica plaga de langosta, la gente estaba cautiva de su hipoteca y embelesada por el sueño desarrollista. Por tanto, era indolente ante los avances del neoliberalismo. Además, la respuesta en la calle de los movimientos sociales se centraba en los desequilibrios que esta naturalización provocaba, principalmente la gentrificación de los barrios y la repercusión en la dificultad de acceso a viviendas de los sectores más jóvenes de la población.

Se hacía preciso actuar, *hablarle a Undivé de tú* (hablarle a Dios de tú). En un entorno de activismo libertario y con un marco disciplinar de flamenco, cine, ciencias sociales y guerrilla de la comunicación, un grupo de personas de Sevilla se organiza para pasar a la acción directa. Las acciones tomaron el formato de dispositivos de acción-grabación, donde el flamenco iba a ser el ariete y las oficinas bancarias el fortín. Domésticas y a la vez inexpugnables, las sucursales bancarias ya habían colonizado los mejores locales comerciales en los barrios y sus mentores habían traído la deuda puerta a puerta, televisor a televisor.

Este documento es fruto de las entrevistas con informantes del colectivo y de un trabajo de campo que se ha realizado de manera continuada, donde nos situamos como observadores participantes. De esta etnografía resulta una cronología de flo6x8, el análisis de sus tácticas o modo de operación y la definición del colectivo en oposición al capitalismo financiero. En esta línea, una de las primeras tareas del colectivo es desarrollar una logística operativa, por ejemplo, desde el primer momento se concluyó que las incursiones debían ser muy breves para evitar la mediación policial y, por tanto se precisaba que fueran expresivas. Estas performances iniciales contenían escaso pronunciamiento (sin letras), con la idea de guardar una polisemia que contara con la inteligencia de las audiencias. La gratuidad del gesto, el hecho de no perseguir nada más que el cuestionamiento, dotaba de rotundidad a las acciones. Había que dejar hablar a los cuerpos en confrontación con el entorno de control que representaban las oficinas. El género fílmico de atraco a bancos dejaba sentada una expectativa y propiciaba la elocuencia de cualquier movimiento anómalo en el interior de estos establecimientos. El cuerpo flamenco aportaba múltiples significados, entre los que destacaban la irreverencia y un extrañamiento muy sugerente con respecto a lo que la banca representaba: la economía y la maximización del beneficio. Si la aparente placidez de las oficinas normalizaba sus sistemas de vigilancia y control, la irrupción flamenca inusitada con aparatos de grabación descubría la confrontación tácita, el grave litigio entre el cuerpo y el capital.

## **Periodos**

2007-2011: Creación y polisemia.

Un análisis temporal de las acciones del colectivo Flo6x8 indica que, en esta primera etapa, se prioriza problematizar y señalar a la banca como responsable. En las acciones prevalece un discurso abierto, donde se deja hablar al cuerpo: se apuesta por la sencillez en detrimento de una

crítica elaborada, que se contrapone a lo críptico del mundo financiero y la economía. Los integrantes del colectivo expresan confianza en la capacidad de las audiencias para entender las acciones y en que las emociones suscitadas permitan el extrañamiento con respecto a la economía formal y su realismo ingenuo. Un estudio de recepción de audiencias indica que las acciones del colectivo consiguen abrir un debate sobre la economía, la financialización de la vida y el papel de los bancos que no existía en los medios *mainstreaming* (Aix Gracia y Sell Trujillo, 2015).

En 2008 se realizan las primeras acciones en oficinas y cajeros automáticos, con resultados desiguales, donde el colectivo indaga en varios frentes: diferentes formas artísticas, la logística de las acciones, el ámbito audiovisual y su difusión en las redes. Durante este año, primer año, se explora el medio, se tantean formas de danza y música y se perfila el *modus operandi* extremando las medidas de seguridad. En los dos años siguientes, 2009 y 2010, se acometen numerosas acciones con una línea más definida, que comprende acciones individuales y colectivas en cajeros y oficinas. Muchas de estas acciones están recogidas en el documental "*Flo6x8, cuerpo contra el capital*" (Pepe Cifuentes, 2011), que reúne parte de los vídeos en cajeros y oficinas, mezclándolos con los tomados por las cámaras de video vigilancia de los bancos. En diciembre del 2010, la censura en YouTube del vídeo de una acción colectiva satírica (*Rumba Rave Banquero*) provoca la primera "viralización" y catapulta las acciones del colectivo al espacio virtual. Esta respuesta masiva suscita la atención de los medios y canaliza por primera vez una respuesta de extrema simpatía en las redes.

#### 2011-2012: Toma de posición

Durante estos dos años, el trabajo de colectivo Flo6x8 comienza a dar respuesta a sus procesos internos, en los que trata de mantener un equilibrio entre ahondar en su proyecto artístico-político, mientras que establece una relación dialéctica con la recepción que los vídeos tienen en las redes. Es decir, por un lado, los integrantes del colectivo expresan en estos momentos la necesidad de tener en cuenta la autonomía artística del proyecto, que tiene que responder a tanteos progresivos en el ámbito creativo. Por otro, el colectivo es capaz ya de identificar las distintas audiencias, su posicionamiento e inclinación hacia el tipo de acciones: los grandes públicos prefieren las acciones colectivas, humorísticas, satíricas (Sierra Infante, 2012) y con confrontación directa. Los públicos más específicos están más abiertos a la diversidad de formatos, mientras que los activistas ponen atención en el *modus operandi*. También, en esta etapa, menudean las consultas directamente al colectivo vía correo electrónico y por teléfono. Fruto de estos intercambios, comienza una escuela de acciones al estilo flo6x8, documentados con vídeos y remitidos al colectivo a modo de homenaje.

2. Un reportaje sobre el 15M, el canal de TV pública France2 ubica las acciones de flo6x8 como precedentes directas del movimiento en las plazas españolas.

La llegada del 15M abre el esperado debate colectivo sobre la economía y se pone sobre la mesa alguna de las reivindicaciones que venía formulando flo6x8. Ya hay un amplio consenso en la población española sobre el papel de la banca. Las acciones del colectivo de Flo6x8 deben entenderse como parte de este proceso dialéctico, un elemento relevante en la generación del discurso colectivo que cuestiona el capitalismo financiero y que el movimiento 15M cimienta. Así se recoge en los medios nacionales e internacionales<sup>2</sup>, que se hacen eco de las acciones de flo6x8.

### 2013-2017: Acciones y colaboraciones

En este último periodo, el seguimiento del colectivo indica que flo6x8 sigue manteniendo este doble proceso de exploración interna sobre nuevas expresiones o labores artísticas y la motivación activista-política de ser agentes de cambio. El colectivo sostiene esta dualidad como un bastión, es esta pulsión artístico-política la que define el norte de flo6x8. La dimensión política requiere seguir con los dispositivos de acción, ya que la situación social precisa una continuidad en la creación de elementos mediáticos, que difundan contenidos alternativos y cuestionadores de la invasión neoliberal. Sin embargo, la dimensión artística, indispensable para la cohesión disciplinar desde sus distintos ejes (flamenco, cine, ciencias sociales, guerrilla de la comunicación, etc.), acusa cierto agotamiento, pues rehúsa repetirse y requiere nuevas preguntas, nuevos desafíos. No es posible seguir haciendo lo mismo.

En estos últimos años, el colectivo indaga sobre nuevas formas de colaboración con movimientos sociales, nuevas pautas y propuestas de acción y grabación y se opta por alternar acciones para los grandes públicos con acciones que responden a preguntas internas que se entiende que desafían el propio estilo y planteamiento.

### **Modus operandi, convergencia disciplinar y deuda con el cine**

Con respecto al *modus operandi*, es necesario entender a flo6x8 como una estructura vertebrada en varios cuerpos. La forma de trabajo parte de un funcionamiento disciplinar de tipo colaborativo donde convergen diferentes saberes hacer. Si el arte colaborativo, que se entiende como una de las influencias y bagajes del colectivo, planteaba la colaboración de los artistas con movimientos sociales; en este caso se trata de la intersección disciplinar: el encuentro de especialistas de diversos ramos que cubren tareas complementarias de un mismo proyecto. En esta convergencia disciplinar, la pata audiovisual, el cine concretamente, ha tenido un papel clave. El reclutamiento y la concurrencia de especialistas tan dispares (desde baile flamenco hasta diseño gráfico, pasando por maquillaje, utilería o diseño informático) no se podría entender sin la perspectiva y experiencia de la producción cinematográfica. Para ello, hay que explicar que las intervenciones son acciones directas de desobediencia civil que están planificadas, cada vez más concienzudamente, pero que discurren en tiempo real y han de contar con la posibilidad de que surjan imprevistos.

Teniendo en cuenta que la acción discurre de una sola vez y que no se puede parar y repetir, las contingencias comprenden los errores en el seguimiento del plan o la indisposición de los activistas, la increpación del público asistente, el fallo de los equipos audiovisuales, la intervención reprobatoria por parte de los empleados, la confrontación o bloquear las puertas reteniendo a los activistas en la oficina o, también la intervención de la policía durante o tras las acciones.

Así pues, el desafío que supone la narración del acontecimiento bebe del *cine de situación* (Joaquim Jordá y quizá también Basilio Marín Patino) es muy cercano al rodaje de ficción por la estructuración de elementos y procesos. Salvando distancias con la complejidad de un rodaje de cine, el planteamiento audiovisual de flo6x8, guarda semejanzas en la medida en que prioriza la organización de la situación, la disposición de la escena y los planos para que el acontecimiento tenga lugar y evolucione en su desarrollo. Una evolución que puede atenerse a lo previsto o bien derivar en lo más incierto y cuya incertidumbre genera tal tensión emocional entre los participantes, que no tarda en contagiarse a las personas que hay en la oficina bancaria y a los espectadores de la pieza de vídeo. En este sentido, la filmación de flo6x8 se nutre también del cine de acción en la medida en que se graba y se edita buscando solución de continuidad (*raccord*) y a un ritmo ágil, dejando así ver que en cualquier momento puede ocurrir algo que malogre la hazaña de nuestras heroínas.

La minuciosidad de los detalles sitúa estas grabaciones cercanas al documental, por tratarse de una situación real, pero también cercano el cine porque, a poco que la acción sea ambiciosa, son tantos los posibles imprevistos que precisan la intervención medida, planificada y coordinada de numerosas partes: producción, logística, artística flamenca (desde dirección artística hasta letras, música y coreografía), sonido, vídeo, coordinación de los equipos y de la gente infiltrada.

En efecto, en buena parte de las acciones, si no en todas, hay personal del equipo que se hace pasar por clientela. Los objetivos son, desde el más fotográfico de rellenar de clientela unas oficinas que podían encontrarse vacías, hasta el más sutil de modular emocionalmente la respuesta del personal y los clientes reales a favor de la intervención. Como seres gregarios en las respuestas emocionales ante situaciones de crisis, cualquiera que se encuentre inmerso en una acción tiende a dejarse llevar por la reacción de la mayoría. Cuando esa mayoría está decantada de antemano, facilita mucho que los acontecimientos sigan el curso deseado. Aunque pueda parecerlo, este papel no es baladí y además requiere preparación y ejercicio de *acting*. Además de la indumentaria, las personas infiltradas deben desempeñar un rol, construir un personaje a conveniencia que acompañe el desarrollo de la acción: mantener ocupadas las ventanillas con las coartadas convenientes para que el equipo técnico y artístico tome sus respectivas posiciones, dar tarea a los empleados para que antepongan su labor a una posible confrontación y, sobre todo, actuar como masa crítica que, en caso de sobrevenir una situación problemática, respalde el desempeño de los mediadores de conflicto y permita que los equipos técnicos y artísticos se retiren indemnes. Si se quiere suscitar estupor, hay que subir el volumen del taconeo sobre el

mármol (puede resultar atronador) y que los infiltrados desencajen sus caras ante la acción. Si, por el contrario, se quiere apaciguar la reacción, los infiltrados deben ostentar simpatía y reaccionar con complicidad en el momento elegido. A mayor complejidad en el papel desempeñado por los infiltrados, mayor ha de ser el ensayo y la preparación. Algunas acciones pueden resultar verdaderas “óperas” por su complejidad en la coordinación de todos estos aspectos. Cuanto más compleja la “ópera”, más efectista resulta, pero la logística del dispositivo será también más aparatosa y el resultado puede ser menos fresco y natural.

Hay que decir que los planteamientos del colectivo son, en ocasiones, contradictorios. Por un lado, extreman la planificación para que las acciones de desobediencia civil sean seguras y se desarrollen sacando el máximo partido de la situación y de su propuesta artística. Por otro, hay cierta adicción al peligro de que se desbaraten los planes y algo escape al control de los activistas.

“Salimos de *Bankia*, *pulmones* y *branquias* con mal sabor de boca porque había sido un paseo demasiado fácil pese a la complejidad de la acción. Encima, el vídeo tuvo muchas visitas en YouTube.”

El Morosito

Si exploramos el caso de la acción mencionada, que es una de las más celebradas del colectivo, la gran masa crítica que participó en esta acción contribuyó a mantener el guion previsto; el baile colectivo es la fórmula más aclamada en las redes. Aunque una de las premisas de flo6x8 es evitar la auto-marginación, tanto al uso del arte contemporáneo como del activismo libertario, se reproduce aquí la disyuntiva del *arte por el arte* con su éxito: “si la obra es muy aclamada, puede llegar a generar incomodidad” (Bourdieu, 1995).

Un mes más tarde, la siguiente acción fue a pecho descubierto: sin masa crítica, sin baile, solo cante, accionando en tres oficinas consecutivas de la ciudad (más de 10km)<sup>3</sup> en cuarenta minutos y, montando un vídeo, que por su duración (12 minutos) era completamente contraindicado para youtube: “Las primas por las nubes: fandango *road movie* vs *banks*”. Casi cinco años después de subido, el vídeo tiene poco más de cincuenta mil visitas, pero es uno de los más estimados por algunos integrantes del colectivo por su intensidad emocional: “abarca menos pero aprieta más”. Sin duda, en continua negociación con la motivación política, el prurito artístico ha sido un vector clave en el decurso del proyecto de flo6x8.

La contrapartida de aumentar el grado de especialización y perfeccionamiento es alejarse del diletantismo al que se debe el común de los mortales de los movimientos sociales. Es decir,

3. Localizaciones para esta acción en la ciudad de Sevilla: Pl. Carmen Benítez (Resolana), preparación; Av Hytasa (Cerro del Águila), Bankia; C/ Pto del Escudo (Rochelambert), Caixabank; Gran Plaza, BBVA. Más de 10km de recorrido en dos taxis amigos (equipo técnico y equipo artístico) y una Vespa. Se localizaron oficinas con público (hora punta) fuera del centro histórico para evitar atascos y no demasiado cerca de salidas a autovías (candidatas de atracos y, por tanto, más susceptibles de control).





a medida que aumentan el “expertizaje” y la sofisticación (al arte debidas, pues es expresión de su autonomía), las acciones y vídeos resultan menos accesibles como dispositivo replicable por movimientos sociales, que es una de las metas del colectivo. Es una paradoja que remite a la especialización y hermetismo acontecidos en la historia del arte desde el s. XIX, cuyas obras resultan cada vez más crípticas al entendimiento y práctica de los públicos generales (en gran medida como rechazo a la mercantilización propia del arte de masas).

### **Impugnación del capitalismo financiero y de las premisas del neoliberalismo**

La crisis económica, el progresivo desmantelamiento del Estado del bienestar y la desaparición de nuestros derechos (laborales, sociales, humanos) han generado una intrusión absoluta del capitalismo en nuestras vidas y en nuestros cuerpos. Este nuevo orden justificó la invasión de las políticas de austeridad, que comenzó a conectar lo que pasaba en los mercados de valores, aquello que incumbía a la banca intocable e intangible, con la privatización de lo público y la socialización de la deuda corporativa. Los derechos laborales, el acceso a salud y educación de calidad, aquellos elementos que garantizaban nuestra calidad de vida, tenían que ser rentables.

Esta comercialización de nuestras vidas, el énfasis en maximizar beneficios, acabaron filtrándose en las prácticas sociales de los ciudadanos, quienes, aceptando los sueños de mejoras, acabaron cautivos de su hipoteca. La precariedad laboral, la pérdida de capacidad adquisitiva y la apuesta por el desarrollismo hicieron que la banca fuera el mediador ideal para mejorar nuestras vidas. Las oficinas bancarias, que eran los lugares donde el capital penetraba en nuestras vidas, pasaron a ser las encargadas de traer la deuda a los barrios. El número de sucursales bancarias aumentó, llegando incluso a situarse en enclaves centrales de nuestras ciudades y pueblos. En estos espacios, inicialmente estridentes en su presencia aséptica y en la efectividad de sus estéticas (colores corporativos, personal sonriente, directores amables que invitaban a sus clientes a los despachos), donde se adquiría crédito en cómodos plazos, las personas dejaron de ser solventes. Poco a poco el crédito se transformó en préstamo. El préstamo pasó a convertirse en deuda, que a su vez pasó a ser culpable y terminó identificándose como fracaso ineludible e individual.

Al irrumpir en las oficinas bancarias se busca cuestionar este nuevo orden neoliberal que ha sido objeto de una estudiada naturalización hasta formar parte del sentido común de la población. Cuando en cualquier conversación de finales de la década de los dos mil alguien cuestio-



naba el capitalismo neoliberal, la eterna respuesta era que no había sistema mejor. Como los integrantes de flo6x8 indican, este realismo ingenuo estaba alimentado profusamente por los medios de comunicación, los cuales, además de estar ya amordazados por sus propietarios, perpetuaban con su naturalización el estado de las cosas, normalizando lo inasumible por una parte creciente de la ciudadanía. Como indica el más discreto ejercicio de memoria personal y colectiva, a principios de los años 90, antes del desarrollismo “burbujista”, la gente vivía en España con más holgura y derechos.

Así pues, con sus campañas y acciones, flo6x8 busca desvelar lo que entiende como una estafa y señalar a sus artífices.

*“¡Pero si el Rey va desnudo!”,* dijo el chiquillo. El cuento del traje nuevo del emperador habla de la vulnerabilidad de alguien jactancioso y que se pretende inexpugnable. En flo6x8 no hay imponderables, atacamos a la banca y cuestionamos la confianza. La confianza es precisamente el eslabón más débil de ese cambalache artificioso que es la economía formal.”

Paca la Monea

Por tanto, aunque los consejos de administración de los bancos les quedaban lejos, no es esta la única razón que inclina al colectivo a accionar en las oficinas. Las acciones de flo6x8 proponen el espacio de la sucursal, que representa la individualización absoluta del capital, como escenario colectivo. La iniciativa es colectiva y buena parte de las acciones también lo son y, además funcionan bien. Es decir, representan al menos una buena demostración de coordinación y trabajo de muchos. Todo lo cual choca con la máxima individualista del sujeto como iniciador y centro de producción. La idea de lo colectivo viene subrayada por el movimiento de los cuerpos al unísono como la voluntad unánime que los guía hasta comportarse como un solo cuerpo. Como reza la máxima de flo6x8: cuerpo contra capital.

Frente a la fe en el mercado como regulador contemporáneo, las acciones son gratuitas en el sentido de que no persiguen fin material alguno. Solo este desinterés ya resulta revulsivo y epatante en un territorio mediado por el capital, donde la valía individual se define por la capacidad de hacer frente a unos compromisos de pagos contruidos sobre quimeras y presentadas como certezas. Pasada la época donde el negocio era de proximidad, vemos que en la actualidad el



despliegue de oficinas bancarias se ha retraído hasta prácticamente escasear. Estos espacios han representado para flo6x8 la forma de acudir a la arena de la deuda doméstica.

## **El flamenco como ariete**

El ámbito de la cultura ha mantenido sus techos políticos realmente bajos. Ya sea por censura o autocensura, la dependencia de un mecenazgo público paternalista y clientelista ha contribuido a ello, al menos desde los años noventa. Como arte emblemático, elevado al rango de expresión de la identidad del pueblo (andaluz, español, local y hasta de barrio), el flamenco ha sufrido aún más si cabe el adormecimiento que ha experimentado toda la cultura. Sin embargo, nació a mitad del S. XIX como género artístico de más que contrastado carácter social. Solo basta hurgar algo en sus letras para ver que parte de su interpelación como arte está en buena medida dirigida a las clases más populares (Aix Gracia, 2014). Flo6x8 invoca este carácter social del flamenco apelando a su historia como arte pero también explorando su virtualidad expresiva y de desacato, su capacidad enunciativa y de mover emociones. Aunque su paleta de registros emocionales es muy amplia, el flamenco tiene una actitud irreverente, solo comparable a la del punk. Si el cuerpo flamenco puede expresar rebeldía frente al público, en un lugar que le es ajeno u hostil y frente a su opuesto, que es la banca, esta rebeldía desatada actúa como un torbellino frenético, irrefrenable, hedonista, socarrón, descontrolado.

La intromisión táctica en el espacio de culto al capital a través del flamenco como recurso cultural destroza el cuento, cuestiona a la banca y desmorona las verdades de *Undivé*, nuestro dios financiero. Las acciones como dispositivos de significado permiten que el espectador en la oficina bancaria y el espectador virtual vislumbre una forma distinta de relación y atribución de responsabilidad/culpa. Proporcionan elementos para politizar lo que se definió como privado, re-colectivizan lo individual, permiten encarar al capital desde la irreverencia y, por medio del flamenco, transmiten la emotividad a través de la expresión de los cuerpos.

## **Bibliografía**

Aix Gracia, F. (2014) "Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte". Madrid: Fundación SGAE.

Aix Gracia F., Sell Trujillo, L. (2015) "La revigorización del flamenco como arte político en las redes, el caso de Flo6x8". Coloquio intercongresos FES "Crisis cultural y cambio artístico". Barcelona.

Cifuentes, Pepe (2011) "Flo6x8, cuerpo contra capital. Un musical flamenco contra el sistema financiero". Camping Producciones. (documental)

Sierra Infante (2012) "Humor y crítica social en la red en el entorno del 15M". Discurso y sociedad, V. 6(3) Pp. 611-635.

# Cassandra, Acuarelista

**Cassie Thorton**

*Feminist economist and artist in "The Feminist Economics Department (FED) and Experiments in Anti-Avoidance"*

Todos hemos conocido un espíritu animal como el de Cassandra. Es una de esas fuerzas extraordinarias que sabía que su trabajo se desarrollaba en un sector en expansión que abarcaba desde lo más profundo de la historia a las generaciones futuras más lejanas, hacia el espacio y vuelta al banco.

Su vida, que acabó de forma trágica y prematura, fue un acto de riesgo calculado, cuyo valor está aún por reconocerse, al tiempo que sus acuarelas, mundialmente famosas, empiezan por fin a circular entre los coleccionistas más sagaces de los mercados más elitistas: aquellos consagrados a los artistas ya desaparecidos.

A lo largo de su vida, nada pudo impedir que Cassandra cumpliera con su profecía: poner el pincel en agua, el agua en color y arrastrar esa colorida mezcla de líquidos por la superficie rugosa del papel. Pintaba y pintaba, a pesar de las sequías personales, económicas y terrenales. La valiente liquidez personal de Cassandra nunca dejó de contactar con el papel, las personas y las cosas.

Como ocurre con otros muchos artistas, Cassandra nunca esperó que el mundo le diera nada a cambio por sus bellas y proféticas acuarelas. Comprendía que sus acuarelas no generarían ingresos económicos, al menos no mientras viviera. Su asesor financiero más querido, Apollo, le dijo que únicamente una muerte trágica y prematura le permitiría obtener la seguridad económica eterna que merecía para todas sus reencarnaciones futuras.

"Imagine ser propietario de un cuadro con capacidad para proyectar valor desde lo más profundo de la historia hasta el futuro más lejano. Si usted es el tipo de inversor adecuado, podría ser suyo".

A pesar de su época en la sombra, en la que usaba pintura de segunda mano y vivía de la generosidad de los extraños, Cassandra no sufrió. Se pasó la vida ambiguamente empobrecida, porque sabía (como cualquier algoritmo) que el sufrimiento económico por el que estaba pasando sería directamente proporcional al aumento del valor de mercado que tendrían sus cuadros para clientes como usted cuando hubiera expirado su tiempo.

Todos sabemos que esta cultura no sabe cómo sustentar la vida de cualquiera que no trabaje en Wall Street y Cassandra se lo tomó como una oportunidad para dejarnos con elegancia y dignidad. Tómese un momento para visualizar la pared como el soporte que sustenta un cua-

dro; imagínese ser poseído por los trazos seguros, aunque inexpertos del pincel, realizados por alguien que quería morir por su clientela.

En su mayor acto de rendición, Cassandra hizo oídos sordos a todos los eruditos en economía que le advirtieron que no pidiera préstamos que fueran más allá de su capacidad adquisitiva mientras viviera; firmaba préstamos de todos los tamaños, uno detrás de otro, sin ni siquiera fijarse en las endemoniadas condiciones. Como no tenía nada que perder en caso de embargo o incumplimiento, Cassandra aceptaba préstamos enormes e inabarcables del sector financiero para soportar las necesidades urgentes de sus acuarelas, salvajes pero intelectuales, cuidadas pero despreocupadas.

Sí, Cassandra recibió anticipos de todo tipo, desde bancarios a micropréstamos, para comprar las pinturas que atrevidamente vencerían cualquier superficie rugosa que no se decoloraría por ningún tipo de exposición a los rayos ultravioletas. Sus prestamistas ofrecían cantidades irracionales y desorbitantes, mientras Cassandra no escatimaba en gastos, para que las futuras generaciones disfrutaran plenamente de su obra.

“Y puede ser suyo. Quédese conmigo”.

Cualquier crítico o marchante de arte sabe que estos cuadros, seductores pero austeros, escalarán en magnitud más allá de la propiedad individual, tras años en museos o en los hogares de coleccionistas privados. Al comprar y exhibir estos cuadros, será recordado en el futuro como el guardián del primer grupo de cuadros en ser declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

“Sé que apenas puede esperar a realizar su compra, pero primero, estudiemos más detalladamente estas exquisitas obras”.

Cassandra transformó las cargas de su liquidez artificial en imágenes seductoras de las paredes interiores de casas u oficinas. Cada pared había sido objeto de un trabajo creativo y violento de meteoritos y estrellas en llamas que, en su carrera por alcanzar el dulce planeta de Cassie, habían atravesado el yeso y el enlucido y habían dejado un enorme y bello agujero. Con capas y capas de pigmento de acuarela, muy caro y muy mejorado, Cassandra pintaba cuidadosamente las conexiones entre el espacio exterior y la realidad creada por el hombre. Cada agujero ofrece una entrada y una salida hacia el riesgo y lo desconocido, era como si Cassandra estuviera pintando agujeros por los que ella misma hubiera viajado para visitarnos durante su corta estancia en este planeta financiarizado.

“Si usted es banquero de inversión, director de un fondo de inversiones, corredor de bonos municipales u otro tipo de directivo financiero y está interesado en colocar una pintura en su

institución, estas acuarelas a las que Cassandra llamaba ‘deseos’, están a su disposición hoy, con marco o sin él”.

En su lecho de muerte, Cassandra pidió que sólo los mecenas que trabajasen en el sector de las finanzas tuvieran acceso a sus cuadros. Cada acuarela es una forma física de gratitud por toda la inspiración e influencia proporcionadas a Casandra por las instituciones financieras que alimentaron y financiaron sus obras y su vida. Los cuadros permanecerán en un vacío perpetuo, como una persona sin trabajo, hasta que estén colgados en una de las paredes de su institución financiera.

“Pero tiene que actuar con rapidez. Aunque sabemos que Cassandra pintó innumerables obras durante su vida, quedan muy pocas acuarelas en esta serie”.

Al haber sido bendecida por algunos de los prestamistas más poderosos de la historia, Cassandra supo cómo generar escasez para aumentar la demanda y el deseo, y su sabiduría eterna puede convertirse en su ventaja estratégica.

# Artes de abrir espacios y otras prácticas a caballo entre el arte y el activismo

**Julia Ruiz Di Giovanni**

*Antropóloga, artista y activista. Doctora en Antropología Social del Departamento de Antropología de la Universidad de São Paulo – Programa Nacional de Post-Doctorado CAPES, Brasil.*

## **La relación arte-activismo como modo de hacer y mirar**

La relación entre el arte y la política en Brasil continúa siendo tema de interés y generando un sinnúmero de eventos, proyectos de investigación teórico-prácticos, publicaciones, etc. Aunque ciertamente no es un tema nuevo, esta relación ha recobrado interés y vuelve a ser punto de debate, porque tanto la creación artística como la organización y acción políticas están marcadas por nuevos contextos de crisis que han conducido necesariamente a una transformación general que afecta a todo el planeta y que se pone de manifiesto tanto en el mundo del arte como en el desarrollo de una crisis o en la organización política de un país.

Mi interés por esta relación comienza con una investigación sobre lo que se percibe a principios del año 2000 como nuevas formas emergentes de hacer política. Estas formas desembocan en el mismo movimiento antiglobalización – ciclo de protestas de gran alcance mediático y amplio conjunto heterogéneo de movimientos sociales organizados como redes internacionales de solidaridad. Las referencias históricas importantes de este ciclo son grandes protestas callejeras, como las organizadas contra la Cumbre de la Organización Mundial de Comercio en Seattle (EEUU) en 1999 o contra la Cumbre Anual del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial en Praga (República Checa) en 2000, así como las manifestaciones contra la Cumbre del G8 en Génova (Italia) en 2001. Estas protestas las protagonizan activistas de distintos países y continentes, provenientes, a su vez, de distintas corrientes políticas que convergen en una crítica social al proceso de globalización y que tienen diversas formas de hacerse oír y ocupar el espacio público.

En ese ciclo de protestas cobran voz y visibilidad formas de acción colectivas que, así como pasara en el ciclo más reciente (2011-2013), no solo tienen características que las distinguen de las formas de acción que identificamos con los movimientos sociales del siglo XX sino que, además, en numerosas ocasiones, presentan en sus discursos y formas de actuar una intención explícita de desprenderse de las tradiciones reivindicativas y organizativas que las preceden, desarrollando así nuevos modos de hacer política. En el movimiento antiglobalización, por ejemplo, la intensidad de las movilizaciones en las calles no depende de un programa reivindicativo preestablecido, sino que, más bien, se

caracteriza por cierta indefinición programática: no salen a la calle con objetivos mensurables o con una lista de demandas dirigidas al poder público – en lo que muchos analistas teóricos y activistas verían a posteriori la principal razón para la presunta ineficacia política del movimiento. El tono que unifica estas protestas es el de los grandes rechazos - no a las grandes corporaciones, no al capital y la mercantilización del mundo, no a los acuerdos de libre comercio, no a los programas del FMI, no al poder del G8 -, en torno a los cuales se forman coaliciones circunstanciales que recogen de forma implícita múltiples demandas, no necesariamente coordinadas ni coherentes, cuanto menos consensuadas entre quienes salen a las calles.

En un momento marcado por el desgaste del lenguaje activista y de los repertorios ideológicos, y por el alto grado de descrédito de las formas políticas y sus mecanismos de representación (Nunes 2014:9), parecen ganar en elocuencia y fuerza las formas de acción callejeras, las tácticas que ponen de manifiesto el papel destacado que juega la cultura en el seno de las movilizaciones más recientes y las intensas experiencias, que se mueven entre lo lúdico y lo dramático sin dejar atrás lo profundamente trágico. Las protestas de la calle, aunque que no planteen un discurso positivo, tienen mucho que decir. Se convierten en referentes y articulan los sentidos aunque no se pueden describir como expresiones de un sujeto político claro ni de un sistema ideológico coherente. Por ejemplo, las grandes protestas de Seattle, Praga o Génova han sido determinantes para definir la imagen de la política de toda una generación, pero no porque presenten un programa de revolución mundial ni una pauta de reivindicaciones unificada, sino porque crean una constelación de acciones entre los distintos colectivos que dialogan entre sí: gestos, imágenes y estribillos que se multiplican y reaparecen de mil formas en lugares y contextos distintos, provocando desplazamientos favorables, que no solo son aceptables, sino que también son posibles en términos de acción y organización políticas (Di Giovanni 2012).

En este sentido y para comprender aquellas nuevas formas de hacer política - aquellos movimientos sociales que no tienen un programa convencional - es necesario, en cierta forma, acercarnos a las artes: pensar que su manera de querer cambiar el mundo está directamente relacionada con la forma en que los procesos de creación artística generan cambios en las realidades que los originan. Esto implica comprender que una protesta no es solamente una dimensión expresiva secundaria de una infraestructura social o ideológica más profunda que determina el carácter político y el papel histórico de un movimiento social. (Di Giovanni 2012:53). Por tanto, activismo y arte no son solo representaciones de lo que la gente piensa o quiere, sino que también cambian y dan origen a nuevas formas de pensamiento, desarrollan perspectivas políticas, espaciales y temporales y amplían los límites de lo visible y lo decible.

Muchos historiadores y teóricos del arte han demostrado ya cómo en el mismo período en que emerge el movimiento antiglobalización en países como Estados Unidos, Canadá, Francia, Argentina y Brasil, las nuevas formas de acción y organización política – en par-

ricular la formación de colectivos, redes y experimentos de participación democrática directa - se constituyen en estrecha relación con la experimentación artística. Así como en otros momentos de la Historia, son numerosos los artistas en varias partes del mundo que buscan no solo manifestarse sobre temas políticos en sus creaciones sino que, además, asumen una participación y un compromiso directos en el desarrollo de formas de participación política, de producción y circulación cultural alternativas a los circuitos oficiales y comerciales y de movimientos sociales. Lo que es arte y lo que es política se mezclan en la fundación de nuevos grupos, en la producción de materiales gráficos y poéticos, en intervenciones en los espacios urbanos, así como en el uso de nuevas tecnologías de comunicación capaces de transmitir toda esa producción creativa de autoría colectiva (Mesquita 2011: 17-18).

Las prácticas artísticas pueden así desarrollarse como actividades colectivas y comunes que no dependen de una especialización profesional sino que pueden multiplicarse, reproducirse y transformarse en las manos de todas y cada una de las personas. No solo lo que se entiende por política cambia en este proceso, sino también la forma de entender el arte: más que un conjunto de obras, de eventos y representaciones estéticas, el arte se convierte en una colección, continuamente renovada, de herramientas cuyo uso puede transgredir las fronteras del mundo del arte definido por academias, galerías y museos (Expósito, Vidal, Vindel 2012:45).

La relación entre el proceso creativo artístico y el activismo político es tan íntima y, por ello, tan relevante a comienzos del siglo XXI que Marcelo Expósito plantea que en las últimas décadas ciertos procesos políticos de carácter colectivo dentro del campo del activismo - tanto en cuanto, estos desacomodan espacios públicos a través de una conmoción de los sentidos, un impacto y un cambio subjetivo - desempeñan la función experimental y disruptiva que en la modernidad desempeñaran las vanguardias artísticas (Expósito 2014:226).

Si en el siglo XX el arte tiene que ver con la ruptura de las convenciones internas de las propias prácticas artísticas y creación de nuevas posibilidades estéticas, hoy las prácticas artísticas también pueden ser percibidas como incitadoras de cambios sociales y culturales, yendo así estas más allá de un campo demarcado por las instituciones del arte. Más que nunca, hay artistas que plantean su práctica como forma de intervenir y crear nuevos territorios de actuación teniendo como telón de fondo la sociedad misma. Cada vez más, como plantea el teórico Brian Holmes: "lo que una instalación, una performance, un concepto o una imagen mediada puede hacer es marcar un cambio real o posible con respeto a las leyes, costumbres, medidas, moralidad, dispositivos técnicos y organizativos que definen cómo nos debemos portar y cómo nos debemos relacionar entre nosotros en un tiempo y un lugar dados" (Holmes 2006:13-14).

## **Abrir espacios en territorio, tiempo e imaginación**

La zona de tránsito entre formas estéticas o expresivas y acciones orientadas a generar un cambio social también nos invita a preguntarnos, una vez más, qué es el cambio social y contemplarlo de otra manera, ya no como producto, obra o resultado, sino desde la dimensión procesual y reflexiva que los modos de acción y organización política comparten - o pueden llegar a compartir - a través de la experimentación poética.

En el caso de mi investigación, este acercamiento al arte me ha permitido entender aquellos momentos de protesta, ya no como medio para la obtención de algo, sino como momentos de un hacerse, de un desplazamiento de los sujetos con relación al mundo en que viven y con relación a sí mismos. La aproximación radical entre la acción social como arte y la acción social como política invitan al planteamiento de cómo se dan las transformaciones en la sociedad y en la cultura. Mi trabajo de investigación, de alguna manera, ha tratado de perseguir esta idea porque me parece, incluso desde mi propia experiencia de participación política, que las potencias de reverberación estética de carácter colectivo son demasiado evidentes para no ser tenidas en cuenta. Más aún, desde mi formación como antropóloga en el ejercicio de la observación y descripción propio de la etnografía, pienso que en la llamada intensificación estética se encuentran algunas de las pistas más importantes de que disponemos para investigar el papel de los movimientos populares y de las creatividades o prácticas artísticas que se generan desde abajo en los procesos de transformación social.

Tomemos como ejemplo, no un caso particular sino una especie de motivo conductor que atraviesa los dos ciclos de protestas mencionados al principio de este estudio, algo que es, al mismo tiempo, una noción abstracta y una práctica concreta: la ocupación. Son varios los autores que enfatizan que la ocupación de espacios públicos se ha convertido en una imagen recurrente en las protestas que recorren el mundo desde 2011. William J. T. Mitchell, historiador y teórico del arte, identifica la imagen de una plaza ocupada vista desde arriba como hilo conductor de una especie de mimesis que conecta la toma de la Plaza Tahrir en El Cairo por parte de manifestantes que exigían la caída del régimen de Hosni Mubarak con la ocupación del Zuccotti Park en el distrito financiero de Nueva York, protagonizada por el movimiento okupa que más tarde se conocería como *Occupy Wall Street*. En estos momentos “icónicos” - como los define el autor - el gran protagonista de los eventos no es “el manifestante” sino la ocupación misma (Mitchell 2012:9). Los movimientos de Manhattan y El Cairo, aunque tan diferentes, convierten un espacio público urbano en un espacio político - “un espacio fundacional de lo político” (Ídem). Mitchell no está solo cuando hace este tipo de análisis. Para el teórico brasileño Rodrigo Nunes, la acampada es otra forma de expresión fundamental, si bien organizativa, que se repite en los diferentes movimientos de 2011 en varios países. Antes del *Occupy Wall Street*, la acampada que siguió a las protestas de 15 de mayo en la Puerta del Sol de Madrid también “mimetiza” los campamentos de la Plaza Tahrir, y evoca aquella imagen para definirse a sí misma.

Aquí lo que llama la atención de los diferentes analistas es la relación entre las metáforas



y prácticas espaciales, y los discursos de radicalización o reinención de las formas democráticas y participativas de organización política: un espacio abierto, una plaza, una acampada son fundamentales para definir, así como para desarrollar su modo concreto de hacer política. Podemos afirmar, compartiendo la opinión de diferentes autores, que estos son momentos y modos de hacer marcados por el mismo carácter “liminal” que el antropólogo Víctor Turner identifica en los años 80 como definidores de los procesos rituales: momentos en que “el pasado está momentáneamente suspendido, negado o revocado y el futuro todavía no ha empezado” (Turner 1982:44). Un instante, dice Turner, “de pura potencialidad” (ídem). Lo liminal es la experiencia social, que se da a mitad de un proceso inacabado. Lo que Turner nos ayuda a ver son estos momentos de performances colectivas como formas de un “poder liminal” - cuya potencia resulta de su “no acabado” esencial, de su carácter de apertura (Dawsey 2007).

Como señala Nunes, la ocupación y la acampada enfrentan a las personas involucradas, con o sin experiencia previa, al desafío de mantener y gestionar un espacio y recursos físicos comunes, y al de recomponer, al menos parcialmente, el telar de relaciones al que llamamos ‘política’ (Nunes, 2012:6).

Como espacios liminales, las acampadas y ocupaciones son, en sí, espacios políticos, pero la política en estos casos no es una idea preconcebida que precede a la acción, sino algo que sucumbe a la experiencia de ocupar una plaza, a las relaciones sociales, espaciales y corporales que la práctica de la ocupación establece al concebir un espacio que queda temporalmente suspendido como tal y que se debate entre diferentes racionalidades, unas vigentes y otras aún por llegar.

Sin embargo, no podemos olvidar que siempre que existe un espacio abierto, metáfora de la posibilidad de experimentación estética o política, este se ha mantenido y se mantiene abierto como consecuencia de una acción o serie de acciones: no es exactamente una ubicación como tal, ni un principio sino, más bien, algo que se construye con modos de hacer (Di Giovanni 2015: 185). En el caso de las acampadas o del movimiento okupa de 2011, lo que se ve, en lugar de un territorio claramente demarcado, es un flujo de performances individuales y colectivas, incluso de prácticas ordinarias, normalmente utilizadas para mantener relaciones cotidianas: ponerse de pie, discutir, preparar y repartir comida, etc. Judith Butler (2011) ya señaló que pensar en las protestas y acampadas como términos que recojan apertura de espacios políticos – como los “espacios de aparición” de que hablaba Hanna Arendt – exige que investiguemos la dimensión corporal de la acción sin la cual no se explican las imágenes, los efectos de las mismas ni el poder liminal de la política de la calle. Como también propone la antropóloga Rosalind Morris, frente a los eventos de tipo liminoides debemos preguntarnos, no por lo que los separa de lo cotidiano, sino por las prácticas corporales a caballo entre lo cotidiano y lo excepcional, entre la producción de la vida cotidiana y la invención política (Morris, 2007).

Si las imágenes de las plazas vistas desde arriba, como los mapas, se convierten en iconos políticos, es porque reflejan una politización que solo se procesa a nivel del suelo

– práticas del espacio que los cuerpos aprenden y recuerdan. Desde este punto de vista peatonal - continuidad entre lo cotidiano y su transgresión - los artistas y los activistas se confunden y mezclan entre sí. Todos ellos (son protagonistas y/o usuarios) de esos espacios, performances, instalaciones, esculturas, solidaridad, denuncias y desórdenes, así como también lo son de la memoria social, de una infinidad de situaciones tecno-tác-tico-poéticas de la vida común.

## Bibliografía

BUTLER, Judith (2011). "Bodies In Alliance And The Politics Of The Street", apresentação oral em setembro de 2011 em Veneza, no evento *The State of Things*, organizado por Office for Contemporary Art de Noruega (OCA). Acesso em 18 de febrero de 2015 (<http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/print>).

DAWSEY, John C. (2007). "Turner, Benjamin e a antropologia da Performance: o lugar olhado das coisas." Pp. 33-45 in *Tempo e performance*, editado por MATSUMOTO, R. K.; MEDEIROS, M. B. De e MONTEIRO, M. F. M. Brasília: Capes/Universidade de Brasília.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz (2012). *Artes do Impossível: ação de rua no movimento antiglobalização*. São Paulo: Fapesp/Annablume.

\_\_\_\_\_ (2015). *Cadernos do Outro Mundo: o Fórum Social Mundial em Porto Alegre*. São Paulo: Editora Humanitas/Fapesp.

EXPOSITO, Marcelo (2014). "Todo mi cuerpo recuerda: desorden festivo, mutación subjetiva y devenir revolucionario." Pp. 218-231 in *Playgrounds. Reinventar la plaza* (catálogo de exposição) editado por Museu Reina Sofía. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Ediciones Siruela.

EXPOSITO, Marcelo; VIDAL, Ana; VINDEL, Jaime (2012). "Activismo artístico." Pp. 43-50 in *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los 80 em América Latina* (catálogo de exposição) editado por Red Conceptualismos del Sur. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

HOLMES, Brian (2007). "Bodies and flows: táticas e estratégias do produtor de mídia ativista." Pp. 13-26 in *Conexões Tecnológicas* organizado por ARANTES, P; CANETTI, P e MOTTA, Renata. São Paulo: Instituto Sérgio Motta.

\_\_\_\_\_ (2009). "The Affectivist Manifesto: Artistic Critique for the 21st Century", In: *Escape the Overcode – Activist Art in the Control Society*. Eindhoven: Van Abbemuseum.

MESQUITA, André (2011). *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume/Fapesp.

MITCHELL, W. J. T. (2012). "Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation". *Critical Inquiry*, Vol. 39:8-32. Chicago: The University of Chicago Press.

MORRIS, Rosalind (2007). "Legacies of Derrida: Anthropology". *The Annual Review of Anthropology*, 2007, 36:355-389. Nova York: Columbia University.

NUNES, Rodrigo Guimarães (2012). "The lessons of 2011: three theses on organization". *Mute Magazine* (revista online), 7 de junho. Acessado em fevereiro de 2015 ([www.mute-mute.org/editorial/articles/lessons-2011-three-theses-organisation](http://www.mute-mute.org/editorial/articles/lessons-2011-three-theses-organisation)).

TURNER, Victor (1979). "Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality". *Japanese Journal of Religious Studies*, 6 (4): 465-499.

\_\_\_\_\_ (1982). "Liminal To Liminoid In Play, Flow And Ritual." Pp. 20-60 in *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. Nova York: PAJ Publications.

# Artivismo sangriento: De Pilar Albarracín a los nuevos movimientos feministas

**Assumpta Sabuco**

*Departamento de Antropología Social, Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla.*

*assumpta@us.es*

## Introducción

La carne y la sangre son soportes esenciales de nuestra corporeidad y han servido de material físico y/o metafórico para una amplia diversidad de sentidos, de funciones sociales con independencia de la cultura en la que se utilicen. La religión, la política, la economía y muchas facetas de la vida onírica, de lo intangible o sobrenatural se corporizan a través de estas referencias a lo que nos constituye como organismos, como entes individuales y colectivos. A través de su empleo lingüístico, poético y plástico imaginamos el mundo, la realidad, los afectos, el destino e incluso el territorio utópico de un futuro incierto. No es extraño, pues, que el arte se impregne de estas sustancias tanto como medio de reafirmación del orden, como mecanismo de subversión, como técnica desde y con la que modificar las condiciones sociales. La propia experiencia estética y no solo la producción artística, está enraizada en nuestra piel, en los ojos, en el cerebro, en la jerarquía de sensaciones que nuestro cuerpo nos proporciona. La capacidad y las técnicas corporales adquiridas convierten en expertos a unos y excluye a otros de los procesos creativos configurando un gran elenco de omisiones en el que destacan las mujeres. Han sido muchas las historiadoras del arte (Chadwick, 1992; Sosa, 2013) que han forjado un arduo trabajo para resituarlas contra los sesgos androcéntricos sin poder dar cuenta de una producción global que, inevitablemente, es más extensa e inabarcable en su diversidad espacio-temporal. Parte de este proceso de visibilización, en nuestra sociedad, se advierte en las relaciones entre el cuerpo y el arte que han experimentado una constante re significación.

Desde el siglo XIX, el cuerpo ha desempeñado un papel crucial en la transformación de las representaciones y vivencias occidentales. El interés en el uso del cuerpo y de la expresión estética como un modo de reivindicación social, de construcción de imaginarios, de protestas muestra un camino doble de interacciones fértiles, desde los movimientos sociales hasta los usos individuales performativos propuestos desde las perspectivas queer. Las partes, segmentos o fluidos del cuerpo han generado una gran multiplicidad de obras y de estudios. Desde el lanzamiento de sostenes como símbolos de la libertad de las mujeres en los años sesenta, hasta las expresiones del movimiento FEM, enseñar el cuerpo femenino es una reapropiación intencional que secundan los feminismos. De ahí que siga siendo objeto de polémica que las mujeres exhiban ciertas partes de su cuerpo en una sociedad que las usa como objetos publicitarios sin el menor pudor, pero que condena, de un modo sólido e incólume, las transgresiones a la compostura femenina.

La sangre ha sido incorporada de un modo más lento, pero más contundente por sus asociaciones en torno a la vida y a la esencia humana a la esfera plástica y antropológica. Begoña Aretxaga(2009) fue una de las primeras antropólogas en estudiar su impacto en las protestas de las presas del IRA frente al empleo de los excrementos en las prisiones masculinas. El colectivo Sangre Menstruante de Madrid ofrece un ejemplo actual de la extensión de esta metáfora en las obras artísticas y en las performances políticas de nuestro tiempo. El 10 de Junio de 2014 este grupo feminista se paseó por un barrio alternativo de Madrid, Malasaña, con pantalones blancos ensangrentados. Establecían conscientemente un vínculo con la carne y las artistas precedentes como Barbara Kruger, quien afirmó que el cuerpo era un campo de batalla. En cambio, en este caso se trataba de exhibir los fluidos que están asociados al rechazo o el ocultamiento como una forma de alterar no solo las relaciones sociales, sino las emociones. Al poder afirmar “Lo conseguisteis en algún momento, pero ya no me avergüenza mancharme e incluso decido exhibirme voluntariamente. Tampoco estoy enferma cuando tengo la regla, no estoy mala. Al contrario, me reciclo con cada periodo”(Muñoz, 2014), se empleaba el arte en la protesta callejera ya que el origen de esta asociación se vincula con la publicación del *Manifiesto por la Visibilidad de la Regla* de la artista Mar Cejas y su obra, Mi regla, que fue objeto de una gran controversia en su exhibición. En el 2009, esta autora exhibía en un cuadro unas bragas ensangrentadas con el siguiente manifiesto:

“A los que nos habéis adoctrinado en el pensamiento de usar y tirar; a todos aquellos que esperabais que rechazáramos indefinidamente nuestro propio cuerpo. Este es el zumo de mis entrañas del que no huyo, una mancha sin límites, un rezumar que no podéis parar. Mi cuerpo se desparra, mi pensamiento también. Con estas bragas manchadas de sangre contra la doctrina del Poder, contra las estructuras del Poder os hago saber que en mi cuerpo decido yo y así, cada mes, me deshago del endometrio reafirmandome en mi decisión de controlar la capacidad de reproducción de mi cuerpo. En mi carne, mando yo”

La conexión entre el cuerpo, la sangre y la producción artística es un rico entramado que merecería un análisis más exhaustivo de lo que pretendemos en estas páginas. Puesto que es mucha la bibliografía existente entorno al arte y el cuerpo, al igual que las producciones artísticas que adoptan el cuerpo y la sangre como materia, nos centraremos en una selección que evidencia las conexiones más subversivas del mercado del arte dominante comenzando con un caso concreto, la obra de la artista sevillana, Pilar Albarracín con quien hemos colaborado desde una perspectiva antropológica. Las nuevas manifestaciones del activismo sangriento con perspectiva feminista ejemplifican a continuación las propuestas que desde el activismo pretenden romper con el tabú de la sangre menstrual.

### **Rompiendo tabús: de Courbet a Albarracín**

Si la apariencia visible, los cuerpos hacia fuera, han sido consagrados como la prueba manifiesta e incuestionable del éxito personal en los distintos ámbitos de la vida social, desde el

laboral hasta el afectivo, la ropa «íntima» es un signo del cuidado de sí, de aquello que se usa y define «hacia dentro». Al invertir su ubicación, la vida privada que se esconde en los cajones de una alcoba crea otros mapas sobre los cuerpos sociales, invade metros –No Pants Subway– provocan risas y cuestionamientos serios. La mirada, mientras, se bifurca desde lo oculto a lo evidente, desde lo privado hasta lo público, en un juego donde no intervienen solo los espejos ni la complicidad de los propios ojos.

*El origen del mundo* sigue fascinado por dejar ver y por hacerlo desde una posición nueva para quienes lo observan. Atrapado por las posibilidades de la fotografía y sus pretensiones de verdad, de captar lo existente y lo real en ese instante, Gustave Courbet pintó en 1866 el cuerpo de su amante perfilando una nueva cartografía de éxtasis para las miradas. La topografía del erótico femenino se elevaba desde el monte de Venus, precisamente, como un universal del deseo. Desde la admiración al escándalo, verlo era en sí, al igual que esconderlo, una totalidad factual. Al modificar las perspectivas y representaciones de la genitalidad de las mujeres, el cuadro se convirtió en sí mismo en un objeto de desvelamiento y apropiación. Más allá de los cuerpos, de la visibilidad de los sujetos, mirar el cuadro atrapaba la fluencia de la pulsión; se volvía un objeto natural visual en la terminología del que fue el más celoso de sus propietarios: Lacan.

El secreto de la llamada «Gioconda venérea» no respetaba los límites de lo representado, sino que se extendía a la materialidad en sí del arte, a las miradas escogidas de quienes actuaron como sus «verdaderos» guardianes al poseer el control de las miradas; un cuadro cuya historia social está llena de ocultamientos bajo otros cuadros, desde la supuesta colección del diplomático turco Khalil-Bey, quien lo camufló tras sus otras posesiones, a Edmond de Goncourt, que lo vislumbró detrás de otra pintura de Courbet o la obra que André Mason hizo para su cuñado, Lacan. Un secreto vinculado con la ausencia de nombre y la imposición del actual, *El origen del mundo*, a principios del siglo XX, cuando los dispositivos que iban a convertir la sexualidad en un poder básico sobre los cuerpos, erigió el sexo en el supremo secreto.

Al superponer un cuadro de André Masson, Lacan planteaba la cuestión de esa doble mirada donde lo visible para los demás era invisible para el que sabía lo ocultado. Una bifurcación controlada de los placeres propios y ajenos donde se concentran lo imaginario y lo real. Su exposición en el Museo de Orsay, en París, en la tardía fecha de 1995, potenció el carácter mítico de la obra. Las experiencias estéticas de los asistentes requerían, aparentemente, atención y vigilancia por la «dureza» de una vulva que ocupaba un espacio sin rostro ni identificación.

Michael Foucault estableció una metodología para abordar los cambios que esta civilización había impuesto a los cuerpos a través de lo que denominó el *biopoder*: la confluencia de disciplinas corporales que las instituciones sociales emplearían –desde la familia hasta la cárcel, pasando por el manicomio– en una nueva gestión de los sujetos. La interiorización del orden nos llevaría a ocuparnos más de la propia regulación corporal, previamente establecida por los grupos hegemónicos, que de enfrentarnos a éstos últimos e incluso, en su dinámica social, los cuerpos de las clases dominantes funcionan como ideal al que aspirar y sus gustos condicionan

los de las clases dominadas. Desde su punto de vista, los sujetos seríamos cuerpos dóciles en una modernidad a la que el consumo y las exigencias de nuestra sociedad convertirían en materia aún más moldeable. Para otros autores, sin embargo, las potencialidades del cuerpo permitirían un rechazo o una serie de modificaciones que al actuar sobre sí mismos provocarían un cambio sustancial en el orden social. Los cuerpos subversivos se irían convirtiendo, por su visibilidad, en una reacción al *biopoder*, al menos en su complemento, ya que las relaciones de poder nunca son unidireccionales. Alterar la norma y visibilizarla, a través de los cuerpos, es una de las principales estrategias empleadas para transformar y cambiar las sociedades en las que vivimos. En verano del 2014, una artista Deborah de Robertis se desnudó delante del cuadro de Courbet en una performance titulada “Espejo de origen”, obteniendo una gran popularidad en las redes sociales. Esta actitud de protesta y apropiación sistémica entre el orden y el desorden social se plasma con especial singularidad en las producciones artísticas. La vulva en ese momento se convierte en objeto de reivindicación fragmentada, algo que nos asemeja como mujeres, pese a las diferencias de su conformación. El cuestionamiento de una sexualidad natural también es el eje vertebrador de la británica Sarah Lucas, que con sus «esculturas figurativas», cubre el cuerpo de objetos cotidianos.

La obra de Pilar Albarracín va más allá. Rompe la triangulación de los deseos para pedir los objetos íntimos, cotidianos, que ocultan nuestro sexo, como hicieron tantos otros cuadros superpuestos a *El origen del mundo*. En su recreación de un nuevo origen, de un nuevo mundo, provoca un abanico de consecuencias sutiles. Llenar de bragas el espacio altera y potencia un cambio en la mirada. Frente al escándalo y al éxito de las revistas pornográficas y al carácter con la que Hustler mostraba los genitales femeninos, la propuesta artística de Pilar Albarracín des-erotiza tanto la vulva como los objetos que la cubren. Frente a los ojos situados en una posición imposible, los cuerpos deben elevarse, cambiar las disposiciones habituales. Es necesario mirar hacia arriba lo que normalmente está abajo, cubriendo. El aumento de imágenes pornográficas en nuestra sociedad hace que las preguntas por el propio cuerpo y el otro sexo quedan soldadas a la reproducción de las imágenes obscenas sin estética, sin discurso y sin carácter sagrado. Se despliega así un modo de goce alienado al narcisismo de la época: un narcisismo que se nutre de la melancolía, del desierto, del odio al Yo y que despliega su admiración a las imágenes propuestas por la publicidad y el mercado (Godínez, 2011: 54).

Como en otras obras de Pilar Albarracín las imágenes sirven para realizar preguntas y obtener respuestas sobre el propio cuerpo (*Lunares, Viva España, La noche 1002, Furor latino*) y el otro sexo (*Buscando a Herr Traumerreger, Bailaré sobre tu tumba*). El secreto de lo que ocultan se erige en desvelamiento des-erotizado: las mujeres que hablan de sus bragas rompen el silencio impuesto sobre «lo más íntimo» en una re-significación de lo que son y de lo que han llevado. Sus bragas, las de cada una, tienen una historia social e individual propia. Se alejan de una sexualidad impuesta para reclamar su derecho al reciclaje, a su transformación en obra de arte. De algo para tirar, porque es necesario cambiar y cuidar la ropa íntima. Las bragas entregadas a otra mujer se convierten en materia artística. La invasión aérea del espacio rompe los límites de las geografías corporales y de la individualidad. La obra incluye el proceso en el que los lí-



mites de los cuerpos dóciles desaparecen ante los propios discursos y la reivindicación de una oralidad que es necesario mantener. Una expresión que ya se había materializado metafóricamente en obras anteriores como *Prohibido el cante*. Al situarse en un mismo nivel, que además se eleva a lo sagrado, las bragas-mandala originan un nuevo principio en el que la soledad de

las mujeres y de los cuerpos ya no duele.



La conversión en objeto artístico de objetos usados por muchas mujeres de diferentes edades, lugares y condiciones sacraliza las formas escondidas y los mandalas trastocan los significantes de lo íntimo. Frente al secreto de una mujer única e universal que se presenta abierta, las bragas muestran la diversidad de las mujeres, de sus cuerpos, sus gustos, sus decisiones. La circularidad como símbolo rechaza la línea entreabierta de la vulva. Los colores se rebelan contra las dicotomías

de los géneros. Cada forma, cada elección por una gama cromática es la vivencia anónima, los deseos gozados u olvidados. La espiral constante de *El nuevo origen del mundo* que ya no está en la superficie de las cosas sino en la profundidad eterna del infinito.

El proceso frente a la *objetualidad* de lo dado es una ampliación de la magnificencia de la obra de arte. Lo que importa ya no es el objeto en sí, sino el dar, recoger, coser, inventar, componer. Frente a crear y mirar, frente al protagonismo del hacer y sentir, Pilar Albarracín reivindica una experiencia artística más amplia. Son muchas las mujeres que han dejado sus bragas a la artista y ella recoge de la donación el principio que Marcel Mauss ya apuntó: el *gift*, el regalo otorga a los objetos un valor esencial del que carecen en la vida cotidiana.

Un nuevo origen del mundo en el que las mujeres no son objetos de las miradas sino sujetos liberados. Ya no son metáforas sobre la sacralidad de las mujeres, sino un auténtico proceso de metamorfosis. Como señala Pollock (2006, p. 66).

“The matrixial process of meaning “donation” differs from the phallic models to which we are accustomed. Phallic models are constructed on twin foundations. Signification occurs in the absence and absenting/loss of the real. Signification is premised on a logic of contradiction of presence/absence. The sign is always the symbolic substitute by means either of metaporic replacement or metonymic contingency. Meaning is the melancholic acquiescence to loss. »Metamorphosis, curiously adumbrating and regendering difference, accepts a chain, a transpsychic wenning and borderlinking, across which meaning suffuses in a never totally ab-

sented not completely present transfer”

### **El proceso colectivo: bragas, usadas pero limpias**

Pedir bragas provoca alarma. Alerta en ocasiones sobre los posibles usos, escandaliza la naturalidad de la demanda. Aunque se trate de bragas que ya no se usan, distinto a pedir bragas que se llevan, las mujeres no solemos dejar o pedir bragas a otras mujeres. Incluso entre amistades íntimas o familiares, la braga es de una. Una marca de ti que «te posee». De ahí que incluso las mujeres se pongan las mismas bragas sin pedir otras salvo en condiciones muy especiales: si se han manchado por la sangre, si la relación con la persona a la que se le pide es familiar. Es más seguro estar poco limpia que exigir un contacto de transposiciones lésbicas. Ha sido necesario explicar para qué y con qué sentido se querían unas prendas que rompen la vergüenza de lo íntimo si se entregan.

Pedir implicaba colaborar y dar algo propio. Las reticencias de ceder para su uso y exhibir al público unas prendas que forman e identifican a quienes las poseen contrastan con el protagonismo de los sujetadores como símbolo y exigencia de la libertad corporal para las mujeres de la década de 1960 que resultaba más sencillo. Frente a las bragas, los sujetadores son un término que condensa el control de los cuerpos, la demanda social de mantener, contra la gravedad, un pecho erguido. Liberarse de esa sujeción, des-erotizarlo, ha sido y es más fácil que realizar la misma operación con las bragas. La propia palabra se convierte en impronunciable. Mantiene el secreto de aquello que tapa y se feminiza con diminutivos que la vuelven socialmente más aceptable. Las braguitas pierden la contundencia de la braga y se distancian de la rotundidad de una vulva que, como en el cuadro de Courbet, lo invade todo. Al minimizarse, se aplica una de las técnicas que empuqueñecen a las mujeres considerándolas niñas, infantes. Resulta sorprendente que fuera esa palabra la que no tenía un atributo generalizado hasta hace poco. De hecho la bragueta muestra las posibilidades y la unión entre hombres y mujeres que llevan ropa interior. El tanga, ligado al acto de desnudar las nalgas, se convierte en una señal inequívoca de la juventud impuesta a los cuerpos. La función de la braga, en cambio, es no solo tapar, sino recoger la suciedad supuesta de un órgano que, a diferencia del masculino, no se exhibe. De ahí que frente a la ostentuosidad de los urinarios masculinos, las mujeres tengamos pequeñas habitaciones separadas. Es necesario marcar diferencias de sexo: no permitir que las mujeres se vean unas a otras o se exploren.

Bajarse las bragas humilla. Quedarse en bragas demuestra la vulnerabilidad impuesta a las mujeres. Los hombres, en cambio, pueden ser calzonazos porque el calzoncillo recubre y asume el poder del falo. En cambio, la «chochona», ya que no existe la «braganaza», es aquella que está inmovilizada por el tamaño y el peso de su propia genitalidad.

Frente al poder erecto del falo, la vulva en cambio sigue considerándose un extraño agujero. Un círculo escondido entre los labios que recubren y se pliegan en sí mismos. Otro círculo, el clítoris que se extiende por dentro en una voluptuosidad, tantas veces negada. Unos círculos secretos que se desconocen y contaminan. De ahí la necesidad de la doble protección: bragas y



*salvaslip*, no salvabragas. Un *salvaslip* con olores y formas ajustadas que se extienden hasta el mínimo del tanga, lo originario, el taparrabos primitivo. Erótico porque recuerda el poder de lo cultural sobre lo salvaje, un cuerpo accesible que no tiene el pudor ni el sentimiento contaminado de la vergüenza o la cotidianidad de la braga. La braga adquiere su sonoridad, bronca de su función limpiadora: evita que las mujeres provoquen con el olor y la movilidad de sus genitales. La braga es límite entre lo animal femenino y la pureza cultural que se impone a los cuerpos de mujeres; es un objeto liminal entre lo limpio y el deseo, que promueve el objeto fetiche para los hombres. El escándalo de no llevar bragas y mostrarlo borra un pasado reciente en el que muchas mujeres se negaban a la opresión de los tejidos. Muchas de ellas no llevaban bragas, dormían sin bragas, paseaban su cuerpo sin la protección hoy obligada como quienes siguen la moda de una modernidad desembragada.

La confianza entre lo dado y lo recibido establece una sororidad formal que une y reivindica el papel de las mujeres. La conjunción de bragas en un hecho artístico eleva a las mujeres unidas por el coño, un coño que no está pero que sí ha estado. La fuerza de la apuesta en lo representado es una metáfora distinta a la metonimia por la que las bragas se vuelven fetichismo. Esa transición de lo cotidiano a lo sagrado, donde lo visible y lo invisible ya no se erotiza, altera el orden entre la erección de los ojos y el sentido del significante. Se invierten las competencias femeninas (las luchas por el poder y el deseo, en un colaborar entre todas, estar al lado, verse). Una nivelación que ya en *Vírgenes* llevaba la iconografía del culto a pie de calle y las esculturas se personalizaban en una reivindicación del sentimiento religioso andaluz. En *El origen del nuevo mundo* las bragas se elevan desde el interior de cada una, de lo que nos cubre, a lo sacro abstracto y espiritual de los mandalas.

## **Las formas y los colores**

Ver bragas, contemplarlas desde la estética, supone transformarlas. Al miedo de erotizar y desear las bragas de las otras le sucede su conversión en un objeto espiritual que reúne formas y colores diversos, se trastoca en una geometría visionaria. Los mandalas presuponen y obligan a ese cambio en la mirada. El punto de vista de la observación se modifica para lograr una experimentación del espacio con el propio cuerpo. Lo encerrado en los círculos son caminos de sanación y reconocimiento cósmico. De ahí su similitud formal con los rosetones de las catedrales góticas. Es la unidad para la divinidad y para la división del cuerpo, el de los sujetos pero, sobre todo, del cuerpo social. Los mandalas sintetizan la naturaleza de lo observado y la multiplicidad de sus partes. La unidad se sitúa en el centro en una composición que exige de la métrica. Frente a la quietud se integra el movimiento por la reivindicación de los procesos artísticos. Ya no es sólo el valor del objeto en sí lo que conmueve, sino las experiencias aglutinadas del transcurso. Ha sido necesario clasificar, agrupar las bragas y delimitar las composiciones apropiadas. El hecho de que estén cosidas incide en otra de las constantes reivindicaciones del arte en Pilar Albarracín: las técnicas de costura y bordado –*Pañuelos para llorar*, *T.C.A. (mantón)*, *Sin título (Mujer con jarrón)*, *El viaje*– como tecnologías femeninas que

no han alcanzado el reconocimiento que merecen en las bellas artes (Deepwell, 1995:311). Coser las bragas para llevar a cabo la *metramorfosis* exalta el valor de los transcurso, de las mujeres como artífices y como donadoras de los tejidos que llevan puestos y que alcanzan de la mano de la artista una nueva significación.

Visibilizan un cuerpo colectivo e individual que asume las transformaciones sociales con los objetos que lo representan. Las bragas denotan una edad, un gusto, una experiencia cotidiana y una selección de «momentos especiales» en los que se llevan. Muchos de los ritos colectivos como los bautizos, las comuniones, las bodas, las conmemoraciones ceremoniales del paso del tiempo se sirven de nuestro cuerpo para consolidar el cambio experimentado. En otras sociedades, en otras maneras de representar las etapas vitales y los acontecimientos que las marcan, el cuerpo sirve igualmente de soporte y de resultado final. Los usos, las representaciones sobre sus fluidos, sus componentes y sus divisiones pueden variar, pero el recurso al cuerpo es una constante cultural. Unos cuerpos recubiertos de objetos que confieren solemnidad a lo diario y a lo excepcional.

Los mandalas ofrecen así un carácter sagrado y ritual a partir no solo de la forma de las bragas, sino de sus colores. El predominio de las bragas blancas, negras y rojas, colores teatrales que se muestran a los demás, implica una gran cantidad de asociaciones metafóricas. La abundancia del color carne frente a la variedad cromática permite una mimesis de la genitalidad femenina con el resto del cuerpo, con una *asexuación* que recalca en la perfección de las formas. Los estampados se alzan como visiones de un universo más coloreado donde imprimir mensajes lingüísticos que esperan ser desvelados.

Se emplean tres colores básicos –el rojo, el negro y el blanco– por su conexión con los fluidos corporales –la sangre, las heces, la leche y el esperma– de modo que las sensaciones individuales de nuestros fluidos crearían una corriente comunitaria para participar y sentir conjuntamente el paso de cada uno de los individuos por la escala social con una eficacia que ya señaló Víctor Turner en la mayoría de rituales.

### **La sangre menstrual y el artivismo**

La mayoría de los trabajos antropológicos que han abordado esta cuestión, desde la obra de Víctor Turner y Mary Douglas, han oscilado entre el tabú y la contaminación en lo que respecta a la sangre menstrual. Crear utopías o recrear cambios en las formas de opresión ha caracterizado a un tipo de artivismo que considera las formas plásticas un vehículo de traslación del cambio social. En el reverso tendríamos el uso del arte inmóvil, las mega construcciones que se proyectan para la continuidad de los sistemas políticos y su longevidad. Frente a las aglomeraciones de masas, la vulnerabilidad de los cuerpos se convierte en un arma política de gran trazado y resistencia. De ahí que en nuestra presentación opongamos el empleo de las multitudes ordenadas geométricamente como legitimadoras de los fascismos y de las grandes ideologías políticas a los cuerpos fragmentados, individuales, unidos en la lucha, de las resistencias (Sabuco, 2014).



## 1. Artefactos sangrientos

La copa de luna es uno de los objetos cuyo uso ha aumentado en las últimas décadas, especialmente entre las mujeres más jóvenes. Su empleo se alza en protesta frente a la áspera publicidad del “tam-pax” y sus distintos formatos, la metáfora forzada de las alas en las compresas, el recurrente llamado a la anosmia en la publicidad que equipara el

olor de los genitales femeninos a las nubes, o la cotidianidad del salva slip con su abanico de formas. En la red hay llamamientos al empleo de la copa menstrual a través de elementos icónicos que legitiman su antigüedad aunque esta se remonte a la mística de la feminidad que Beety Friedman enunció para diagnosticar el extraño padecimiento de las mujeres atrapadas en su rol de esposas y madres.

La crítica a la propaganda para redefinir la feminidad se expresa empleando el formato de los años 50 con mujeres dibujadas y sonrientes donde se caligrafía el mensaje y las ventajas. Las copas menstruales son, en primer lugar, económicas ya que minimizan la inversión mensual de compresas o “tampax”. Son ecológicas porque permiten la reutilización y un cómodo reciclaje. No hay que explicar el modo de introducción porque la publicidad y los consejos han solidificado una instrucción secreta entre mujeres y sobre el modo más conveniente de introducir en las vaginas. Al ahorro, la autogestión y la perdurabilidad de cinco a dos años, se añade la mayor limpieza y la propia reivindicación estética frente a la funcionalidad neutral de los otros productos. Hay distintas formas y colores en las copas menstruales que dependen del gusto de quien las adquiera. Esta mayor versatilidad, en la construcción y en la elección, transforma la mecánica del consumo de productos sanitarios como un elemento aséptico dentro de la normalización neo-higienista



en la que vivimos.

Es el deleite del capricho y de la individualidad y la toma de decisiones sobre lo que introducimos en nuestra parte más íntima es lo que marca la diferencia respecto a un consumo de masas, más automatizado e inconsciente. La poética se añade a la denominación- copas de luna- enlazando los cuerpos de las mujeres con el cosmos, con la influencia de los astros, con las cosmovisiones primigenias donde los seres humanos compartíamos la sustancia de la naturaleza. Frente al peso de las dicotomías naturaleza- cultura y a la reproducción del miedo o el asco respecto a nuestros fluidos desechados, como proclaman la existencia de contenedores sanitarios exclusivos para las compresas y los tampax, las copas de luna se afirman colectivamente como artefactos propios, individuales, exclusivos. Atreverse a usarlas es un sinónimo de alejamiento hacia el asco, el miedo o el rechazo que produce el líquido viscoso menstrual, y reafirma la representación de la regla como “algo” sucio, contaminante y cuyo hedor provoca repulsa. Es relevante también el modo de no enunciación por el que la regla se convierte en lo que no se puede mencionar, ni visualizar. Esta invisibilidad es aún mayor en las metáforas visuales que optan por un líquido azul como forma preferente de referencia hacia la sangre en la publicidad. Un “silencio” que alcanza al olfato (Le Breton, 1995) como una forma de alejamiento respecto a la animalidad. Si la importancia de los tampones se reconoce por mantener esta norma de ocultamiento, y el Tampax se legitimara como una forma de evitar el absentismo en las fábricas, con su éxito en la década de 1930 (Carbajal, 2013), la existencia de la copa lunar, desde el siglo XIX, se deben asociar a una mayor autonomía respecto a la industria que reinició la producción en 1987 con el nombre de The Keeper, aunque previamente Leona Chalmers patentó la Tass-ette, en 1937, con caucho vulcanizado. Para otras mujeres, la opción que confiere mayor libertad, es el sangrado libre, porque obliga a un reconocimiento del propio cuerpo y a su autocontrol (Felitti, 2016).

## **2. Siembras menstruales**

Las acciones colectivas que reivindican el poder de la vida y el carácter fertilizante de los fluidos menstruales se están propagando con mucha fuerza por parte de mujeres indígenas que a través del arte difunden un sentido comunitario, un lazo de transmisión y conocimiento sagrado entre ellas.

En uno de estos rituales colectivos, las mujeres feministas mexicanas cantan, ofrendando nuestra sangre menstrual: “Tengo la luna en mi vientre, tengo la tierra en mi ser, soy mujer poderosa y vuelvo a florecer, mujer luna, mujer tierra”. Aquí se trata de “bañar la tierra”, de impedir los obstáculos que articulan la relación de la mujer – como principio universal- con la naturaleza. La reivindicación de lo ancestral se ensalza como recuperación de los saberes perdidos, de la reproducción de una continuidad femenina que los hacedores de la Historia Universal han trazado, minimizando o silenciando la aportación de las mujeres. Frente a los saberes institucionalizados de las academias y de los hombres, se trata de descolonizar el le-

gado de las experiencias compartidas en un ritual que establece la continuidad del tiempo y el espacio femeninos con independencia de las diferentes culturas en las que este saber se ha producido. Al enfatizar la unidad de la mujer, como ser mediador y continuador de la vida en la



tierra, se dibuja un fuerte contraste frente a la sangre derivada de la conquista por la violencia masculina. Esta espiritualidad adopta tintes eco-feministas que rechazan la invulnerabilidad de las ciencias puras, de las guerras, del desdén a los recursos que ofrece al planeta por un ansia de beneficios y ganancias. También se efectúa un interesante volcado de holismo en la percepción del cuerpo femenino y sus fluidos.

Frente a la sangre menstrual como desechos improductivos y, por tanto, no valorados por un sistema como el neocapitalista, se reivindica el vientre, el cuerpo íntegro de las mujeres como dadores de vida, contenedores de posibilidades creativas con independencia del éxito reproductivo que solo parece valorar nuestro contexto social. Frente a la asociación de los óvulos derramados con el fracaso funcional de la reproducción, se defiende la génesis de vida como condición de feminidad.

“Poner la sangre en la tierra es volver a establecer la conexión que con ella hemos creado, volver a poner sobre ella ese nido”

### 3. Exposiciones menstruales

Artistas como Vanesa Tiegs han reivindicado el disfrute de la menstruación consciente para que el cuerpo sea un “canal natural” por los que migra este material simbólico. Sus 88 pinturas que son fotografiadas en *Menstrala*, 2003, tienen el objetivo de reivindicar la sangre viva como una ofrenda femenina que recupera la forma del maldala. La sangre mágica es el título de uno de los trabajos compilatorios sobre la Antropología de la menstruación (Bucley y Gottlieb, 1988) en el que se analizan las distintas valoraciones transculturales del sangrado mensual. Aunque el tabú



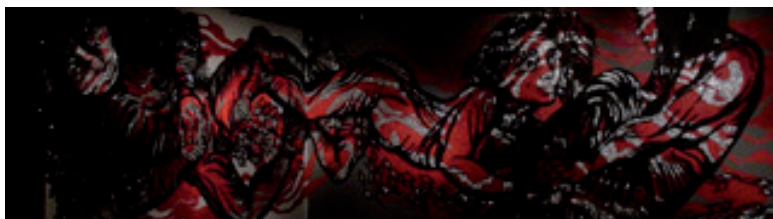
haya sido el aspecto más estudiado por nuestra disciplina, no hay que olvidar el poder femenino que supone tanto al fluido en sí como a los cuerpos menstruantes que aparecen dotados de una fuerza superior capaz de alterar las manifestaciones políticas corrientes. Cecilia Vicuña, en el 2006, empleó un nudo de colores que en quechua permite la comunicación y la expresión artística para fundirse en la naturaleza a través del color rojo. Sus *Quipu menstruales. La sangre en los glaciares* reivindica esas otras formas de la denominación del periodo a través de esta unión artística con el entorno. La sangre se ha empleado de múltiples formas en otros contextos como el cotidiano al que nos remite Carina Úbeda. Los tarros de cocina donde ella acumuló la sangre menstrual durante cinco años para la realización de su obra *Paños* de 2013 remite a la naturalidad con la que las mujeres aceptan su condición sangrante. La poeta Rupí Kaur y su hermana lanzaron el proyecto “Period” en el 2015, alcanzando una amplia difusión en la red hasta llegar a ser censurado por Instagram.

Bastardilla es el nombre artístico de una feminista colombiana que emplea los dibujos para mostrar la belleza de las mujeres: ensangrentadas y brillantes, rodeadas de purpura lunar; y crear imaginarios colectivos donde el cuerpo se toca entre mujeres.



El poder de la imagen de una mujer agachada y sangrando, sobre el suelo, con una mirada desafiante hacia el espectador, se ha convertido en icono de algunos movimientos feministas urbanos. Copiar la imagen de Bastardilla – con la apropiación del insulto y dibujarla en los muros o huecos de la ciudad, incide en esa creación de realidad aumentada de crítica, a lo que la moral o el buen gusto prefieren esconder.

Manifiestos menstruales, como el realizado en Madrid, en su *Sangre menstrual* añaden un claro componente de reivindicación política de acto de indignación en el espacio público. Estar en la calle con pantalones blancos manchados de sangre inscribe en el trazado urbano un giro a las convenciones y una inversión a la vergüenza íntima.





## A modo de reflexión

Hemos empleado el concepto de activismo, en primer lugar, en un sentido reivindicativo que hace alusión al empleo del arte como mecanismo de concienciación y de protesta. Los modos de resignificar elementos ideológicamente resultan a veces pensables en una dirección común o popular para transformarlos en otros definidos, a través de caminos impensables por el rechazo emocional que envuelve la menstruación. Los ámbitos que la sangre evoca se encuentran encerrados en significados marcados por los tabús o por las connotaciones emocionales adversas que rodea lo sangriento. El arte es un excelente medio para alterar estas trayectorias y abrir nuevas perspectivas en formas y significados contra las significaciones recurrentes. Las manifestaciones políticas de los nuevos movimientos sociales han dado muestras suficientes de la gran influencia y el influjo que conlleva la protesta con aspectos performativos o artísticos en sentido amplio: desde las actuaciones programadas y ensayadas, al anonimato de dibujos, pancartas o cánticos. En segundo lugar, al hablar de activismo también hemos incluido la producción de arte-factos enraizados en la realidad aumentada, entendiendo con ello (Gómez Lorente, 2013), la mezcla de lo real y lo virtual, la interactividad en tiempo real y el registro tridimensional. Se trata de crear o usar objetos que lejos de su vida social normativizada alcanzan o se sumergen en nuevas funcionalidades y sentidos. Lo tecnológico se aúna con lo cotidiano conectando el espacio social y el locus de lo íntimo: desde las copas lunares, las siembras o las exposiciones se están configurando nuevos imaginarios desde los que vivir la regla. Al hablar de la sangre y de lo sangriento, adoptamos una neutralidad emocional, vivencial, de la que carece el término sanguinario unido a la violencia y a la masculinidad. Puesto que nuestro objetivo es mostrar esos usos que reubican la sangre en el cuerpo vivo, así como su uso para acercarla a una sacralidad cotidiana, hemos optado por calificar de sangriento los tipos de activismo que exceden y sobrepasan los límites de la producción artística. De ahí que su labor, en las realidades, aumente la toma de conciencia del cuerpo propio, de la unión con otras corporalidades, y que se



subrayen las vivencias políticas de lo corpóreo. **Bibliografía**

- Aguilar, T. (2008). Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo. *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 17. *Publicación electrónica de la Universidad Complutense*.
- Aretxaga, B. (2009). Dirty Protest: Symbolic Overdetermination and Gender in Northern Ireland. *Ethos*, 23 (2):123-148.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Benjamin, W. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en *Obras*, libro 1, vol. 2, Madrid, Abada Editores.
- Bermúdez T, Carvalho de Sant'Anna, M.H. (2016). *Letras escarlata: Estudos sobre a representação da menstruação*. Frank&Timme GmbH.
- Buckley, Thomas y Gottlieb, Alma (1988) *Blood magic. The Anthropology of Menstruation*, California University of California Press.
- Carbajal, M. (2013) "Cómo vender un tabú. Entrevista con Eugenia Tarzibachi". Las 12, Página 12, 1 de Septiembre.
- Clair, J. (1993). El desnudo y la norma, 3ZU: *Revista de arquitectura*, Barcelona.
- Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Madrid. Editorial Destino.
- Deepwell, K. (1998). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra.
- Drenth, J. (2008). *El origen del mundo. Ciencia y ficción de la vagina*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria.
- Felitti, K. (2016) *El ciclo menstrual en el siglo XXI. Entre el mercado, la ecología y el poder femenino*. Sexualidad, Salud y Sociedad-Revista Latinoamericana.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.
- Godínez, A. (2011). Breves notas sobre pornografía. Mercado internet y capitalismo global. *Ania* n. 5, Revista semestral del Instituto de Psicología y Psicoterapia Psicoanalítica del Noroeste, A.C., Ciudad Obregón, Sonora.
- Guasch, A. M. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid, Akal.
- Lacan, J. (2005). *Le séminaire*. París, Livre X. L'angoisse, Seuil.
- Lipovetsky, G. (2007). *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama.
- Muñoz, A. (2014). La rebeldía de unos muslos ensangrentados. *Playground Noticias*
- Pollock, G. (2006). Rethinking the Artist in the Woman, the Woman in the Artist, and that Old Chestnut, the Gaze. En *Women Artists at the Millennium*. Armstrong C. y De Zegher, C (Ed.), MIT Press.
- Quignard, P. (2005). *El sexo y el espanto*. Barcelona, Minúscula.
- Romaní, O y Casadó, L. (2014) Jóvenes, desigualdades y salud. Vulnerabilidad y políticas públicas. *Publicacions* Universidad Rovira i Virgili.
- San Román, T. (2006). El velo, el Rolex y la antropología. *Perifèria*, 4, Barcelona, 1-4.
- Sabuco, A. (2014) Los cuerpos fragmentados de la globalización: de la estética a la maternidad, Castañeda, P.M. y Gregorio, C. Hombres y Mujeres en el mundo global. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Savatier, T. (2009). El origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet. Gijón, Trea.
- Serres, M. (1991). *Le tiers-instruit*. Paris, Brouché.
- Sosa, R. (2013). La construcción cultural de la identidad femenina: las artistas en el periodo de entreguerras. *Revista Nomadías*, 18:9-18.
- Turner, V. (2005). *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI.



## Prácticas artísticas de contexto

Santiago Barber

*Propositor cultural, artista visual, performer, activista, creador escénico y sonoro. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia.*

**En el presente texto trato, de modo un tanto esquemático, de pensar cómo las prácticas artísticas, que se despliegan en comunidades y procesos sociales vivos, proponen desde su mismo hacer, unas tentativas para activar cierta imaginación política. Con esta interpelación a lo político, me refiero a cómo imaginar afectaciones al estado de las cosas, a los mimbres con los que pensamos tanto las instituciones artísticas y culturales como las articulaciones y los “deber ser” de las prácticas sociales emancipadoras.**

Asistimos a un creciente interés, tanto desde las instituciones culturales como desde el propio campo social por un tipo de práctica artística que podemos englobar bajo las diversas acepciones de prácticas colaborativas, prácticas situadas, arte de contexto o arte comunitario, entre otros<sup>1</sup>. Esta amalgama de prácticas tiene en común el deseo por situar el desarrollo de sus quehaceres en interferencia con procesos sociales de diversa índole. En ellos pueden participar una variedad de agentes: artistas, comunidades, arquitectos, trabajadores sociales, educadores, activistas, investigadores sociales, instituciones, etc. Son prácticas que operan al interior del contexto, entendido éste, tanto en su acepción física (un espacio, un barrio) como en lo que tiene que ver con su construcción simbólica y cultural (una comunidad, un movimiento social). Se trata, entonces, de un vasto territorio de modos de hacer en los que el arte no tiene porqué cumplir un rol principal, sino que establece diálogos más o menos experimentales con otras disciplinas, otros conocimientos y otros saberes.

Nos situamos, pues, ante un campo abierto y en construcción en el que cohabitan posiciones muy diversas, donde se dan cita comportamientos en ocasiones contradictorios y donde se ponen a funcionar éticas y quehaceres a veces contrapuestos entre sí. Esta complejidad y multiplicidad de prácticas da cuenta de las dificultades específicas que nos encontramos cuando se trabaja sobre terrenos siempre vivos y en movimiento constante. Con estos mimbres resulta de especial importancia la necesidad de proponer marcos de discusión colectiva e investigación, de poner en común espacios de reflexión crítica donde salir al paso de las urgencias y tics que la producción artística impone y donde finalmente, poder interrogar sobre los procedimientos, metodologías y éticas que se desarrollan en este tipo de iniciativas.

1. En el ámbito anglosajón se impuso el término de “nuevo género de arte público”, acuñado por Suzanne Lacy. Otros términos habituales son “arte participativo” (C.Bishop), “arte socialmente comprometido”, “estética dialógica” (G. Kester), “estética relacional” (N. Bourriaud), “arte contextual” (P. Arden).

Porque estas prácticas tengan un largo recorrido no debemos entender su vigencia y necesidad como una tendencia o moda más, fruto de la búsqueda por la enésima novedad en el siempre competitivo mundo de la oferta cultural y artística. Más bien podemos entender el auge que están experimentando estas formas trans-disciplinares como correlato, en el ámbito de las artes y la cultura, de un determinado contexto social de crisis y cuestionamiento de las democracias occidentales y sus instituciones. Una crisis sí, de unos modelos de gobernanza pero, también del ensimismamiento que un cierto postmodernismo y su entendimiento del arte han estatuido. Es desde ahí que estas prácticas se contextualizan en un marco de debate social y político concreto y se sitúan creando sus propias realidades y consistencias de la misma manera que están germinando muchas experiencias de gestión colectiva de los asuntos comunes. Se reproducen de la mano de los espacios de autogestión social y cultural y obtienen su sentido de existencia por el deseo de situar al arte en un contexto de utilidad social, porque las prácticas de las que hablamos son formas que se sustraen a determinadas lógicas mercantiles, contienen una fuerte carga de crítica sistémica y se mueven en terrenos que redefinen el dentro/fuera de los espacios destinados al arte, a la vez que reactivan los planteamientos radicales del arte poniendo en valor la experimentación social.

Con lo escrito hasta ahora pretendo dejar claro que no toda práctica artística que contenga las etiquetas de colaborativo, contextual o situado, está legitimado de antemano. Todo lo contrario, cuanto más se multipliquen las prácticas más necesarias, se hará la narración y la reflexión sobre lo que se hace y para que se hace, solo intentando ser conscientes de que somos los responsables de nuestro relato, podremos acumular un conocimiento que pueda ser nuevamente contrastado con la realidad. También estaríamos intentando evitar tanto la repetición acrítica de modelos como la banalización y extracción de valor que el propio campo del arte está en disposición de reproducir sobre unos quehaceres que, pese a estar marginados, están empezando a visibilizarse en el ámbito institucional.

Las prácticas artísticas colaborativas que aquí estoy poniendo en valor y por las que realizo una defensa, son fruto de muchos encuentros con otros desde experiencias, debates, errores y aprendizajes colectivos que se han ido dando por quien escribe esto desde las intuiciones y certezas acumuladas en una trayectoria constante en las últimas dos décadas. Sin olvidar que estamos hablando de propuestas que se conforman cada vez de manera específica, que se manejan con un alto grado experimental y que se componen, en cada ocasión, por agentes con necesidades diversas, podemos detectar algunos rasgos comunes como son su clara intención por insertarse al interior del contexto, atendiendo, especialmente, cómo articular, producir y distribuir. Esta tríada podríamos entenderla como una ética de las prácticas que pone la atención en todo el proceso y donde están presentes los aspectos relacionales, el dispositivo artístico resultante y la circulación que de todo ello se haga. Otros elementos, que me parecen imprescindibles de poner en valor, son su vocación de sostenibilidad y de réplica, su capacidad de despliegue en lo cotidiano y en los conflictos y su aceptación de que se está inmerso en un espacio donde se crea política.

Las metodologías de las prácticas artísticas de las que vengo hablando son colaborativas y no tanto participativas en la medida en que ambas formas generan grados de implicación y agencia miento distintos. Así, las formas colaborativas se caracterizarían por poner en el centro la diferencia, entendida esta en el sentido de atender a las agendas, intereses y vínculos específicos de las comunidades y grupos con los que se está trabajando, como sugiere Andrés Izquierdo<sup>2</sup>. “En todo caso, se trata de comunidades *emocionales*, es decir, los vínculos que las sostienen no son primeramente “racionales” (calculadores o utilitarios). El consenso que funda las tribus no es “una opinión o un interés conjunto”, sino un “sentimiento compartido” en torno a un pivote: un club de fútbol, un barrio, una afición, una creencia, un hábito, una pasión, algo a partir de lo cual se ve y se relaciona uno con el mundo, se vincula con los otros, etc.”. En la medida en que lo participativo, en su sentido más hegemónico, no hace esta reflexión de la diferencia, acaba restringiendo su hacer a una invitación a participar en contextos que no son los propios donde se desenvuelven las comunidades, imponiéndoles formatos de pertenencia al proceso colectivo que muchas veces poco tienen que ver con sus propias habilidades y potencias. De este modo, los mecanismos de inclusión y exclusión son más cerrados, delimitando unidireccionalmente la participación y las formas de la misma.

En las siguientes líneas voy a intentar mostrar algunas ideas hacia las que estas prácticas entiendo dirigen la mirada y que enmarcaré en dos campos culturales específicos, a saber, la institución artística y las propias prácticas sociales con capacidad de emancipar.

### **Hacia unas instituciones del arte en clave colaborativa**

Imaginar unas instituciones del arte y la cultura con parcelas y programas pensados y gestionados colaborativamente implicaría, de entre muchas otras, tomar en serio dos posiciones que a su vez están conectadas entre sí: la reconsideración del papel que la institución tiene en el contexto en el que se sitúa y el reconocimiento de la autoría expandida.

En el contexto actual del estado Español podemos observar que, aunque tímidamente, estamos ante un replanteamiento crítico de las bases y el papel que el museo y la institución cultural deben tener en una sociedad, cuyas demandas democratizadoras están poniendo en cuestión toda la arquitectura institucional. Entender, pues, la institución como un servicio público comprometido en la atención a las necesidades y demandas de sus interlocutores y comunidades, sería un primer paso desde el que, más allá de una intencionalidad vacía, habría que sustentar de forma comprometida un deseable viraje social de las instituciones culturales. Y sí, desde una apuesta reflexiva y autocrítica, expandirse hacia las comunidades, colectivos y creadores, poniendo los cimientos para un compromiso por la facilitación, la escucha y el apoyo.

2. La aurora de las tribus: entrevista a Andrés Izquierdo sobre política y socialidad en España. <http://anarquiacorona.blogspot.com.es/2017/02/la-aurora-de-las-tribus-entrevista.html>

La clave colaborativa y contextual exige, cuanto menos, trascender el consumo cultural y el papel que este otorga a la figura del público; significa adentrarse en la construcción de procesos donde emergen otros sistemas de valorización que ya no sean dictados desde arriba; promueve la asunción del trabajo en red y horizontal con colectivos y comunidades (lo cual rebaja los límites habituales del museo flexibilizando los tiempos, espacios y ritmos) y la puesta en marcha de buenas prácticas de mediación (diálogo, procesos y no tanto resultados).

Otra de las cuestiones centrales que ponen sobre la mesa las prácticas artísticas colaborativas es la referida al papel que se otorga a la autoría, pilar central sobre el que se ha edificado el concepto del arte desde el siglo XIX. Dado su carácter de proceso colectivo, donde intervienen distintos agentes a diferentes niveles, se puede observar que ya no estamos hablando de una autoría central que controla todo el proceso y que en consecuencia, la función de la interlocución también requiere ser repensada.

Desde este desplazamiento de la autoría queda abierto un territorio de posibilidades que cada proceso debe saber resolver en pos de una negociación redistribuida de los diferentes capitales (económicos, simbólicos, etc) que se ponen en juego inevitablemente. La cuestión de plantear desde el inicio un marco de discusión honesto facilita, teniendo en cuenta a todos los implicados, la apertura de un debate en aras de una democratización y des-jerarquización de las prácticas. Algunas cuestiones, que están presentes en el debate del que venimos hablando, serán las que tienen que ver con quien maneja el capital simbólico y material, cómo se gestiona la representación y visibilidad de los integrantes, cómo y dónde van a circular las producciones que se realizan, cómo situar la autoría desde las necesidades y claves colectivas de cada situación (disolución, coautoría, anonimato, etc.)

Estas cuestiones y otras específicas, que de seguro aparecerán por el camino, pueden ayudar a evitar una visión despolitizada de las prácticas colaborativas, esto es, aquella que piensa que lo político es, principalmente, la estetización de los conflictos sociales, unos conflictos que no se asumen como propios ni se contemplan inmersos en los procesos de trabajo que se generan. Predomina, por lo tanto, la archiconocida visión romántica de la figura del artista pero adaptada, esta vez, a un supuesto “interés social” donde, finalmente, la creatividad y el arte puede sanar los problemas sociales. Seguir promoviendo estas figuras artistas por las políticas culturales institucionales mantiene al sistema en una posición confortable, ya que nada pone en crisis el propio entramado que lo soporta y, ahí entran desde esos artistas políticos provocadores, que circulan por las ferias de arte internacionales, hasta proyectos de buenísimo social con cierto tinte amable. Tanto unos como otros se pueden mover desde posiciones que basculan entre la buena voluntad y la banalización y la espectacularidad más apremiante.

Quizá sea buen punto de partida en las negociaciones sobre la autoría, recordarnos que toda autoría genera una forma de autoridad y que para que esta autoridad se haga efectiva no solo hay que otorgarla, libre de imposiciones, sino que hacerlo implica consensuarla desde unas claves de respe-

to a unos acuerdos que han tenido que decidirse colectivamente. Lo que sugerimos desde la idea de autoría expandida, no es tanto un concepto acabado como un reto a construir específicamente en cada propuesta colaborativa y desde el que, poniendo en el centro elementos que pueden quedar invisibles en ese vaivén de patrimonialidades, autorías y beneficios, salir al paso de los peligros inherentes de la instrumentalización y capitalización de los logros sociales.

No basta pues con buenas intenciones, estamos en un lugar donde hay política. Hablo tanto de políticas culturales y prácticas hegemónicas del mundo del arte, como de micro-política, porque atiende a las formas de relacionarnos desde el respeto cuando se hacen las cosas en común. Es desde ahí desde donde habrá que seguir edificando las éticas que nos sean más propicias.

### **Hacia las prácticas de cooperación y experimentación social**

Algunos de los ingredientes que las prácticas artísticas de contexto pueden aportar a las comunidades y procesos sociales en los que se sitúan tienen que ver con la capacidad por un lado, de intervenir en el espacio público atendiendo a sus discursos e imágenes, y con la posibilidad por otro, de la investigación disciplinar, desde metodologías que pongan en valor que en toda cooperación social se desarrollan saberes realmente útiles.

Una de las facultades que poseen estas prácticas es la que concierne a su relación con el espacio público y las imágenes que lo pueblan. En contraposición a modelos más estandarizados del mundo del arte donde lo que produce el valor es la creación de representaciones y su circulación posterior por los canales legitimados, las posibilidades que se abren desde un uso táctico y pegado al terreno de las imágenes y discursos que ya están ocupando de hecho el espacio público, son inspiradoras. Esto es algo que forma parte del repertorio de muchas experiencias activistas y algunas herramientas provenientes del arte entroncan a la perfección con estas destrezas.

El espacio público está recorrido por la contradicción y el conflicto como fuente histórica de antagonismos. Situar en él supone tener que pelear los discursos que ahí se ponen en juego, entrar al trapo de reconocer la carga política que hay detrás de las representaciones, y atender a las ordenaciones y disposiciones del espacio urbano. Qué nos dicen y dónde están, quién emite y para quién. Estas formas de ocupar el espacio público contrarrestan la imagen instituida del espacio público homogeneizado por las tecnologías del poder, abriendo grietas donde subvertir el falso consenso, más que una aceptación de las reglas del juego, lo que se produce es la apertura a una ventana de posibilidad para la apropiación. Entendemos esta apropiación como una opción al alcance de cualquiera, ya que la producción y circulación de imágenes no tiene por qué depender de pesados dispositivos de producción sino que, desde el *Do it yourself* (DIY) y el uso de recursos mínimos, permiten conectar con aquello que siempre ha circulado desde abajo, a saber, la apropiación o reapropiación de una lengua o un conjunto de códigos cualquiera por sus usuarios. Esta práctica basada en la apropiación se aleja de una cierta idea de *obra de arte* al no tratarse, necesariamente, de una

invención original sino a que cataliza saberes, experiencias que circulan, que son propiedad del común. Y también se aleja de los modos clásicos del *agit-prop* o de la contra información activista, en ocasiones más orientadas a la defensa con identidad de posiciones propias que a los desvíos del discurso dominante y donde, de alguna manera, se niega la posibilidad de usar los espacios, símbolos y discursos que el poder determina como legítimos, por ser lo que comúnmente se denomina “las herramientas del amo”<sup>3</sup>.

El otro aspecto que he resaltado al inicio de este bloque es el que se refiere a la manera en que las prácticas colaborativas ponen a disposición y colectivizan metodologías, herramientas, procesos, cuidados y saberes. Idealmente permiten explorar temáticas tales como el concepto de valor, la precariedad, las desigualdades sociales, la construcción de los géneros, las potencialidades de lo micro-político, las especificidades de los procesos pedagógicos, las formas de auto organización, el papel que juega lo emocional y, como ya hemos visto anteriormente, un replanteamiento de la función política de la representación.

Los estímulos de esta puesta en valor de la cooperación social disciplinar como un espacio de aprendizaje vienen siendo impulsados también por ámbitos académicos, científicos, institucionales, educativos o activistas y pueden estar atravesados también por una noción amplia de investigación. Experiencias y metodologías como la investigación acción participativa (IAP), educación popular, investigación militante, pedagogías críticas, investigaciones etnográficas y las diferentes metodologías de participación e investigación social pueden ser tomadas prestadas, tenidas en cuenta como referencias o readaptadas creativamente en las prácticas artísticas colaborativas. Y también, no lo olvidemos, todo el abanico metodológico del repertorio activista que comprende la acción directa, el boicot, la performance colectiva, las cartografías críticas o las campañas de denuncia, saberes desde los que también se puede operar. Esta apertura del campo del conocimiento puede permitir la puesta en marcha de procesos experimentales, cuyas metodologías activen en última instancia la capacidad para producir nuevas afectaciones, donde el papel del arte se renueva, redimensiona y re-politiza.

Junto a la capacidad de afectación de los cuerpos, estimulando la creación de comunidades de aprendizaje, encontramos también la importancia de poner en valor los conocimientos y saberes que ya están entre nosotros. Entender que, de alguna manera, todos somos amateurs y que siempre estamos en disposición de aprender y enseñar algo nos sitúa, por un lado, ante una democratización y des jerarquización de la noción de conocimiento y, por otra, hacia otras maneras de situar y cooperar con la figura del experto<sup>4</sup>.

3. “*Las herramientas del amo no destruirán la casa del amo*” texto de Audre Geraldine Lorde (1934 -1992) escritora afroamericana, feminista, lesbiana y activista por los derechos civiles.

4. Agradecimientos a Macarena Madero por sus correcciones y apreciaciones al texto.

## Traducción del tiempo

Rubén Barroso

*Artista intermedia. Gestor y comisario de proyectos de arte y cultura contemporánea.*

Hay que pensar bien sobre el tiempo exacto en el que se habita. Cada tiempo necesita de un lenguaje que habitar, precisa de una traducción. El trabajo es ilustrar el lenguaje, traducir el tiempo, un tiempo con lengua.

Traducir el hoy es difícil sin pensar en las categorías y las etiquetas que, supuestamente, deberían definirlo. Las denominaciones que sirvieron para traducir algo pasado, pero que no traducen el presente en un momento como este, en el que podría decirse que carece de ellas, se terminaron porque no hay nada que justifique su aparición. No hay movimientos, no hay etiquetas. ¿Hasta qué punto es esto cierto?

La consecuencia de la no-traducción del lenguaje es la repetición infinita de comportamientos a través de etiquetas conocidas, etiquetas cómodas que se vuelven incómodas a poco que nos planteemos qué es lo que designan.

Con el cambio de siglo asistimos a algo innegable, anunciado desde los inicios de la era posmoderna: un cierto fin de todo aquello que nos había estado asistiendo en la catalogación de las actitudes y las prácticas desde que surgiera la idea moderna de estética y la configuración de todo el sistema cultural que conocemos hasta nuestros días hace algunos siglos. Resulta muy obvio decir que estas prácticas artísticas y culturales están ligadas sin remedio a las prácticas sociales o políticas. Incluso las *artes decorativas* e inmutables son permeables a esto.

Estoy convencido de que esta es una época *retromaníaca*, donde puede residir una clave potente sobre la que hablar, y de que esta retromanía feroz a la que asistimos hoy, en sí misma tiene un interés como *circunstancia epocal*. Puede ser un buen punto de partida para comenzar a pensar qué pasa hoy en el arte con respecto a todo y de todo con respecto al arte. Y en esos todos, bastante mezclados y difíciles de separar, se encuentra la relación entre el arte y el activismo de una manera igualmente difusa. Tal vez con cierta distancia histórica podemos ver que esto antes se nos aparecía de forma mucho más nítida, se estructuraba más fácilmente. Se identificaba.

Pensar sobre cómo se articula la relación entre arte y activismos (artísticos, sociales, políticos...) hoy, en el estallido final del hedonismo posmoderno, es hacerlo sobre una relación que ya no es tan simple y que no se puede ligar a un estereotipo.

Como el tiempo va pasando, y ya hace *bastante tiempo del tiempo*, no paramos de celebrar

efemérides, cincuentenarios, centenarios o de lamentar desapariciones de muchos de los personajes que, por edad, ya nos van dejando y que han constituido nuestro corpus de actitudes a las que nos podíamos agarrar para sentirnos a salvo. Todo muy *retromaníaco*.

Si tomamos como excusa una de estas efemérides, el centenario del surgimiento de Dadá, en el Zurich de 1916 y su posterior influencia en muchos de los comportamientos y las actitudes aparecidas en el siglo XX (de Fluxus al Situacionismo, al Happening, al Conceptual...hasta pasar por prácticamente todo el espectro paralelo del arte contemporáneo), la relación entre prácticas artísticas y activismos se nos presenta muy evidente.

Si con el “Manifiesto Futurista” que Marinetti lanzara en *Le Figaro* de París en 1909 se abrió de facto una puerta que ya estaba abierta, pero que con esta primera actitud tomaba carácter de *premier*, la aparición de Dadá supone otra cosa: la revolución no es solo lógica por el signo de los tiempos, sino que se dispara hacia terrenos no explorados hasta entonces. Una *cosa* (una situación) que de tan insostenible que era (la locura que desembocaba en la primera guerra moderna) exigía una reacción tremenda, una explosión como la propia guerra, pero ni siquiera vista del otro lado, sino *desde otros lados*. Otra cosa y otros modos de enfrentar la práctica artística (entonces, absolutamente nuevos) en modo revolucionario y ligado a la sociedad y la política porque no podía ser de otra forma. Volver a ver la evolución, corta pero intensísima, del Club Dadá de Berlín a partir del final de la Gran Guerra y en los posteriores 1919 y 1920 es situarte en lo que es el activismo en una época furiosa y establecer la comparación con lo que es hoy el activismo en una época difusa (dejo patente que estoy encantado de no vivir en aquellas épocas furiosas y que esta *difuminación* de nuestra época me sirve para poder contemplar todo con mucha más calma y conocimiento y disfrutarlo todo mucho más. La *retromanía* conlleva un conocimiento –y un disfrute- exhaustivo de lo pasado).

Las etiquetas (los *ismos*) se sucedían en aquellas vanguardias incesantes con toda la rotundidad y entusiasmo que exigían los tiempos. Nuestro tiempo tiene unos atractivos, tal vez en su pérdida de atractivos, que hacen que necesitemos volver de continuo a situarnos en otras épocas, traídas al presente; tiene unos atractivos que habría que buscarlos no donde siempre los hemos encontrado. Tal vez si esto es *otra cosa*, necesitemos otros lenguajes para denominarlo. Vuelvo al interés de esta *retromanía* como identidad, como *circunstancia epocal*.

Entonces, ¿dónde situar en el hoy a las prácticas artísticas que se relacionan directamente con el activismo social y político? ¿Cómo traducirlas? ¿Nos sirven las etiquetas del pasado aunque este pasado sea reciente? Creo que no. Y no solo porque la etiqueta no sirva y se pueda sustituir por otra y demos por cerrada la historia, sino porque las etiquetas, las denominaciones, están precedidas por un lenguaje definido que se traduce en una acción concreta y, sobre todo, singular, instituida por la fuerza de las circunstancias. Algo para lo que no habría más remedio: los movimientos surgen porque no hay más remedio que surjan, porque son



ineludibles y porque, además, están situados en su tiempo y espacio concreto. No hay otro tiempo ni otro espacio en el que se desarrollan e intentan prolongar esos tiempos. Siempre es un error. La recaída continua en las etiquetas conduce a una banalización -en primer lugar- de lo que se quiera nombrar y no surge de la necesidad de nombrar algo que sucede, sino de etiquetar algo que, precisamente, no sucede o no sucede de la misma forma que lo hacía antes, porque es otro tiempo.

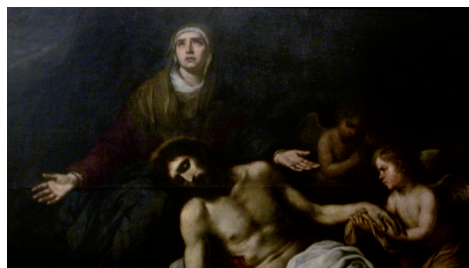
Hay que pensar bien sobre el tiempo exacto en el que se habita. Si no, el riesgo es tan tangible que a poco que se quiera ver, lo que sucede con las denominaciones y con el poco pensamiento sobre ellas y la aceptación de las mismas sin más, sin ver que no tienen cabida en el ahora, pues el *ahora* es otro, se observa que no vale.

¿Qué ocurre entonces con esa etiqueta categórica que une el arte y el activismo social, político...? Pues que, como lo demás, las antiguas categorías no nos sirven porque lo que pasaba antes no pasa ahora. Ahora pasan otras cosas (las mismas de siempre, vestidas de hoy) y hay que dejar abierto el observatorio desde el que vemos pasar las cosas y preguntarnos siempre “¿Qué pasa?”, para empezar a dar respuestas que luego se puedan tornar en acciones frente a lo que demanda el tiempo exacto, al igual que lo hacía Allan Kaprow a mediados del siglo XX con aquel “*What happens?*” que dio lugar al advenimiento del suceso, del *happening*, de los events fluxus, de la acción, la performance...la situación en la que disponer de herramientas para enfrentar, de manera igualitaria, lo que ocurre en el arte, la cultura y la historia social y política. Esto, casi siempre, es un algo indesligable del *algo* de al lado.

Si miro la evolución de los movimientos sociales y políticos de hoy, lo que hace la sociedad para organizarse y enfrentarse a determinadas situaciones, sinceramente no veo que la práctica artística se sitúe como preponderante a la hora de ejecutar la acción que sea. No lo veo porque pienso que no existe en la conciencia colectiva de hoy el que el arte deba estar presente. Si esto era absolutamente indesligable de las neo-vanguardias de los 60 y los 70, hoy es perfectamente prescindible. Como máximo veo en el espíritu *retromaníaco* de la época que se siguen utilizando una y otra vez los ya muy caducos clichés de hace cuarenta o cincuenta años. Unos clichés que no lo eran en absoluto en su época. En su momento exacto servían (¡y cómo!) para utilizar la práctica artística, para denunciar o arremeter directamente contra la situación de opresión, injusticia...La política nueva utiliza canciones viejas para cerrar sus mítines. La política no tiene quien la cante, no tiene poetas, tira de viejos poetas y de viejas canciones. Esto es un síntoma más de la *retromanía* asistida de nuestro tiempo. Hay que pensar sobre ello.

Los clichés no sirven, aunque, paradójicamente, se han instalado en nuestro consciente colectivo y ya es *lo que esperamos* de esa situación, lo cual es terrible según se mire: de una manifestación en contra del maltrato a la mujer (por ejemplo) esperamos (o al menos no

nos sorprende en absoluto) ver una y otra vez la repetición desgastada de aquellas acciones de antaño. Como forma traducible de interpretación puede ser válida; como forma estética no se sostiene o es inexistente. Se sustituye *la urgencia de la acción* que podría haber en otras épocas, donde aquello tenía sentido. No hay planteamiento porque además no hay consecuencia.



La Política, cuaderno de instrucciones

Lo más terrible no es la forma estética. Lo terrible de verdad es que no sirve para nada, que ya no vale, que te puedes ahorrar el espectáculo repetido una y otra vez porque eso ya no surte efectos.

Hablo, por supuesto, de la relación de la sociedad con la práctica artística. Si en los años 70 esta estaba presente en ese consciente colectivo y se utilizaban recursos nuevos que el arte proporcionaba para la expresión de realidades sociales, políticas...vemos que ahora, al no existir esa relación ambiental (de cosas que están en el ambiente y que se toman porque están ahí, digamos), la historia es otra.

Tal vez en el presente no se necesite el arte para la denuncia o para la acción social, o no se necesite y utilice tal y como se ha hecho hasta ahora, de manera que haya que repensar estas cuestiones para no caer en un hastío de parque temático que poco contribuye al sentido original de la acción social y política. Hablo de esa relación general de la gente con las cosas pero no de artistas, colectivos o movimientos implicados en ellas. Hacer esto sería perderse en una relación de actitudes heterogéneas y distantes entre sí, con nexos de unión de los que se obtienen resultado bastante desiguales.

Vuelvo a decir que con todo esto solo quiero hacer una pequeña digresión más que sobre el arte y el activismo, sobre el lenguaje y su traducción en la época, en el hoy. *He ahí el trabajo*, diría Godard; el establecer un pensamiento sobre el lenguaje como aquella “casa donde habita el hombre (el ser humano)”, ya que lo primero es comprender qué pasa para luego poder afrontarlo. Y hoy tal vez nos podamos tomar esto con más calma, con más tiempo que el tiempo urgente de otras épocas.

El lenguaje es la traducción del Tiempo y el Tiempo es lo único que tenemos, pero no nos sirve de nada si no lo traducimos; en sí mismo no es nada sin la comprensión, sin lenguaje: buscar formas adecuadas a nosotros de traducción del tiempo en un *algo* asequible a nosotros a través de la construcción de un lenguaje que nos permita navegar por él. Qué hacer con el Tiempo es la pregunta sin la cual este carece de interés. Ser un “gestor de tiempo” (algo que no tiene nada que ver con si lo gestionas bien o mal o el modo de aprovecharlo)



proyecto-instalación

tal vez sea un buen empleo vital, buscando un lenguaje que –con el tiempo- llega a ser tu forma de traducción. Un gestor transformado en traductor: las herramientas del lenguaje que se determinan en buena parte por la terminología, por los *nombres razonados* que le otorgas a lo que haces en ese Tiempo.

Ahí, en esos intersticios de la comprensión del paso del tiempo y del paso de las actitudes,

es donde sitúo mi trabajo. Por ello solo puedo definirme como un artista que ilustra el lenguaje, que da cierta forma estética a la traducción.

Hace no mucho (sigo con las etiquetas y con mi trabajo, que me parece lo único razonable de lo que puedo hablar) me presentaban en una mesa redonda como un artista y gestor “independiente”. Esto es algo que ha sucedido muchas veces y seguirá pasando, no hay problema. No es que me sorprenda, pero al cabo de los años gestiona uno sus modos de hacer y de presentarse ante los demás, no tanto para que a uno le entiendan sino, sobre todo, para que no le malentiendan en la medida de lo posible, o para que me malentiendan *malamente bien*.

Es decir: puedo hacer cualquier cosa, pero no soy cualquier cosa.

Hay que pensar sobre las cosas: si eres “independiente” es porque te has independizado de algo. Yo no lo soy no porque dependa de nada, sino precisamente por eso mismo, porque no dependo ni he dependido nunca de casi nadie. En la práctica, hago lo que me da la gana, lo cual es un trabajo titánico, porque solo intentar eso supone una forma de estar y de ser –una posición- bastante complicada que acarrea muchos desencuentros e incomprensiones. Desde luego, es mucho más cómodo adherirse a etiquetas en las cuales eres “reconocible” y aceptado sin más.

Una terminología heredada que habría que analizar si cuenta el hoy y cómo o desde dónde lo hace. Quizá lo más sensato sea *hablar del tiempo*, del tiempo en el que uno vive. En esta contemporaneidad deslocalizada –un tiempo sin tiempo, de nuevo si quisiéramos ponernos poéticos-, la terminología, la traducción, sería clave para definir incluso un limbo en el que se habita y en el que creo que justamente deberíamos situarnos; la ausencia de terminología más bien. Muy al contrario, los hechos culturales se siguen agarrando, en un ejercicio de no-pensamiento, a estos términos, términos todos hermanos de lo que sucedió con rigor en otras épocas como el susodicho *independiente*, *alternativo*...hasta llegar al mucho más bondadoso por anacrónico, *bohémio*.

La terminología es muy importante como carta de presentación, tanto por ausencia como por presencia. Este acogimiento a términos de otras épocas, que hoy no tienen mayor validez que la repetición insaciable de su propia inexistencia y el abrazo seguro que da a quien no quiere plantearse dónde y en qué posición cultural se encuentra en el momento exacto en que lo dice, da un enfoque también exacto de la época que atravesamos y de su especialísima e interesantísima nada. Si, congruentemente, nadie podría decir con precisión hoy que es *surrealista o dadaísta o informalista abstracto* (ni siquiera con el *neo* delante, bastante perverso en su justificación) pues eso *ya fue en otro tiempo*, no se entienden otras propuestas mucho más inconcretas como estas.

Podríamos decir que esas *nadas terminológicas* confluyen en muchos aspectos de nuestra vida (en casi todos), pues carecemos de adjetivos fiables para denominar lo que hacemos y lo que somos. Personalmente prefiero decir que me muevo en mi historia, en lo que conozco y he conocido, o directamente que soy lo que cada uno quiere que sea, a definirme como algo que realmente no soy. No soy lingüista pero me interesa el lenguaje como necesidad de nuestra cultura, y culturalmente no se podría encontrar otra respuesta mejor a la época que la de la noción del lenguaje y sus consecuencias como “marca” de nuestra actividad social, cultural...o política, y es a lo que vamos.

Cuando observo que muchas prácticas culturales se siguen agarrando alegremente a etiquetas que, obviamente, no le corresponden por tiempo y esa adscripción a la misma no va acompañada –al menos- de la más mínima reflexión sobre su época de nuevo exacta, hay algo que me chirría profundamente. Puede que no se sepa dónde estamos, pero ese no saber ya es en sí mismo un estar, un estar en algún lado, que no es el lado en el que estaban otros que hacían otras cosas, ayer o anteayer.

Esto de los términos no es más que una instalación casi permanente en el inconsciente colectivo de denominaciones para “cosas”. Hay un planteamiento sencillo en el que no te complicas la vida para nada diciendo que tal o cual cosa es la etiqueta consabida, y de ser *alternativo a activista* no va nada.

Mucho más interesante (en esta época tan propensa al *interesantismo*) es considerar lo que no eres que lo que eres o lo que otros creen que eres. Insisto que yo solo puedo hablar de mí y de lo que hago yo. La generalización es hoy día más absurda y perversa que la terminología mal aplicada y me provoca espasmos el generalizar.

Existe una posición que sitúa a cualquier artista de cualquier época en su momento exacto, contando lo que sucedía en su instante. Esa exactitud, sin distancia histórica aún, parece imprecisa hoy en muchas actitudes y tal vez la definición más exacta de esta época podría ser precisamente esa: la imprecisión. Una definición como cualquier otra e igual de válida si

se piensa sobre ella.

En el campo de las denominaciones se declara uno muy lejos de casi cualquier categorización que no se refiera a mis consecuencias y que allá ustedes con lo que ven y lo que oyen, que sólo estoy para *dar que pensar*, para traducir el lenguaje que me circunda. Una forma de entender las cosas, de ejercer la escucha sobre ellas. *Lo que usted ve es lo que usted oye*.

Para mí es mucho más útil hacer preguntas que obtener respuestas. Sobre todo en una época como esta en la que cualquiera puede responder a través de múltiples dispositivos, en la que se está siempre a favor. Por eso mi posición frente a las etiquetas es la de formular preguntas o activar resortes de pensamiento para poder iniciar, al menos, un debate o una conversación en torno a lo que sea. Si no, no hay manera.

Eso del *contra* otorga, al menos, un toque de atención en un espectro social como el nuestro en el que siempre se está favor, a favor de lo que sea (miles de *likes* cada día), incluido, por supuesto cualquier categorización en nuestro trabajo, que es en realidad a lo que voy. En la última edición del festival que dirijo en Sevilla (CONTENEDORES, un evento dedicado a esos otros comportamientos artísticos, situados en buena medida a este lado de todo y fuera de catálogo o de categorización las más de las veces) edité el nº 3 de la revista que igualmente dirijo (“Casos de Estudio, cuadernos sobre arte de acción”) cuyo titular rezaba “CONTRA LA PERFORMANCE”.

El solo hecho de aparecer este titular en la portada del libro ya daba las claves para la diversión que otorga el comenzar a pensar y a hacer que otros se planteen cosas a raíz de los títulos, tan imprescindibles siempre (los buenos títulos); un entretenimiento didáctico para observar las reacciones tan propias de esta época, de no estar en contra de nada para no pensar en absoluto sobre ello: una posición rotunda y a la vez difusa, algo sobre lo que comenzar a plantear un debate. Al menos, un debate: la utilización del lenguaje. Una posición rotunda, una posición política, un resorte. Algo bastante lejano si se piensa un poco en lo que es el simple término (desfasado, a mi entender, o excesivamente preponderante) de activismo artístico. En este número *contra* desplegaba una serie de opciones y de opiniones respecto a la situación de la performance, la acción y/o la *performatividad* en general y sus usos y abusos. El *contra* como posición de algo sobre lo que se trabaja y sobre lo que se piensa. No se acepta porque sí, se piensa sobre ello y luego ya se verá. Buenas preguntas frente a cientos de indeterminadas respuestas.

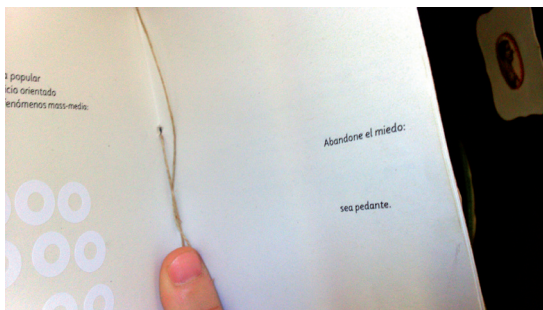
Tal vez, como se suele decir, no sea este el espacio adecuado para desarrollar más extensamente esto, pero sí habría que apuntar que *esto viene de aquello* o que esas concepciones de la *performatividad* (un término amplio que ocupa varias capas del lenguaje y que nace, precisamente, de él) y de la misma relación de la performance (igual) con el hecho político y social padece de esta “retromanía mal asistida”. Los activismos a veces han llevado a cabo un uso

abusivo de la acción artística. Aquí, curiosamente, se da una relación compleja: en los años 90, por ejemplo, se dieron choque las formas del “artivismo” con las de la acción en desiguales resultados (resultados artísticos relacionados con la efectividad de los resultados sociales o políticos). Los 90 como época última de los aconteceres del siglo XX que se revelaba a sí misma como una época de desgaste, atravesando una crisis profunda después de la época de la ilusión pasada desde la última crisis económica anterior de hacía 20 años (1973).

Hablando de lo mismo pero de forma diferente, podríamos decir: una cosa es desarrollar formas de activación política o social (formas de cambio social) y otra que esas formas tengan que ver con la práctica artística o estética, con el arte o con el pensamiento. O, al menos, pensar con qué formas tiene que ver, si se da el caso. Y es que hablar de arte político como categoría es casi tedioso y, sobre todo, pretencioso. Como categoría en sí misma no dice mucho de sí misma. No dice nada.

Hablando de los años 90, lo más interesante, efervescente y fructífero que salió (para mí), fue la generación de accionistas, la generación de la performance que encaró otras formas de enfrentar todo esto de lo que hablamos y que tendió puentes muy razonables con lo que había pasado anteriormente, desde las vanguardias, desde Dadá, a Fluxus, a ZAJ...las neo vanguardias de los 60 y 70 (salvando tal vez o saltando ese punto de inflexión que supuso la década de los 80). Lo que me interesa es la actitud. Todo termina y comienza en la actitud y en el compromiso de esa actitud; en este caso la actitud del artista como compromisario político personal, alejado, según mi visión y la de algunos de mis artistas más respetados, de toda esta ceremonia, de la confusión y de la adscripción a una contemporaneidad desigual. Una actitud donde la toma de posición política no se fuerza, se desarrolla de forma natural ya que política y vida y arte son términos naturales en los que no es necesario (no me es necesario) activar algo que ya de por sí se encuentra activado de forma permanente.

Una actitud *ilustrada*, que ilustra lenguaje y los traduce como síntoma y comprensión de lo que ocurre en ese momento exacto en el que se vive.



El Barroco en 10 minutos

## El activismo artístico nos hará libres (o no). Por soñar...

**María Cañas**

*Iconoclasta audiovisual. Directora de Animalario TV Producciones.*

Este artículo introduce y ordena las cuestiones más relevantes surgidas durante la Mesa de Debate: Artes y Activismo, que cerró las jornadas del Encuentro.

En la situación de marcados cambios que estamos viviendo, sospechar de las imágenes es esencial para reactivar nuestro presente.

Bienvenidos al frente de la “risastencia”. Cuando tanta rabia acumulada nos haría explotar, decidimos mejor practicar la carcajada para organizar dicha rabia.

¿Y qué es la “risastencia”? Es el humor de todos los colores como una forma de resistencia popular. Comulguemos con Nietzsche, quien afirmaba: “la risa es el orgasmo de la inteligencia”; y con Pasolini: “la cultura es una resistencia a la distracción”. Que nuestra bandera sea el humor tocapelotas, políticamente incorrecto, gamberro, transgresor, fuera de protocolos y que en muchas ocasiones se transforma en una afrenta despiadada a las normas sociales impuestas. Creamos que destruir no es sino construir una realidad diferente.

Seamos una resistencia al maniqueísmo, a la espectacularidad gratuita y demás paparruchas engendradas por la industria del entretenimiento digital para que consumamos y nos consumamos hasta morir. Generemos ocio amoroso y a la vez terrorífico, que nos haga rugir, porque la revolución no será televisada y se produce en callejones sin salida.

Saquear iconos, generar relatos “glocales” a contracorriente y la video guerrilla, que subvierte y revive el archivo *on-line* infinito y el excedente de imágenes del gran teatro del mundo, nos harán sentirnos libres y salvajes a ratos.

Defendamos a ultranza la no privatización y la liberalización de nuestra memoria histórica e imaginarios; seamos activistas comprometidos con la cultura libre y con la idea de cultura como construcción colectiva. ¡Vida eterna al dominio público!

Soñemos que es el momento de filmar lo que nadie filma y donde nadie filma y de hacer cine sin cámaras. Reivindiquemos las narrativas audiovisuales liberadas de las concepciones “bunkerizantes” de la historia y de los géneros: avanzar por tierra de nadie, entre el cine experimental y el videoarte, el documental y el ensayo, la vida y la muerte... Luchar con la video guerrilla, que se introduce en los tópicos y símbolos para dinamitarlos. Practiquemos la video-remezcla que



reta al mensaje dominante y a los mitos socioculturales instaurados por los medios de comunicación de masas, transformando los discursos oficiales en versiones *low-cost* de cultura crítica.

Apasionémonos por agitar las imágenes, para así transformarnos en seres más críticos y creativos. Que el fuego camine con todos. Y como advertía Simón del Desierto: *No os dejéis arder en el fuego de una contemplación vana.*

¿La realidad supera a la ficción?, ¿la ficción supera a la realidad? Quién sabe... Extraer una enseñanza de lo vivido y visionado, adaptarlo a nuestros fines e inquietudes, estar en este mundo sin ser de este mundo y ser proteicos y felices, eso es lo esencial: no conviene olvidarlo.

Humildemente vengo a activar desde mi campo de acción que es la video guerrilla, el video activismo, el video terrorismo, el hackear todo nuestro imaginario y el salvajismo mediático que se introducen en los tópicos, en los géneros y en los símbolos para dinamitarlos. Propongo la “risastencia”: el humor de todos los colores, el juego y la video guerrilla de las multitudes conectadas, como estrategia de insurgencia o, si no, al menos, de resistencia y/o supervivencia popular. Un activar comprometido con la idea de cultura como construcción colectiva, como contra historia para una cultura de oposición, del archivo orgánico y del detritus audiovisual como herramientas de desarrollo cultural, y con la necesidad de educar en la agitación y reciclaje de nuestros imaginarios, para así transformarnos en seres más libres, críticos y creativos. Bakunin decía: *Mi vida es un collage, una compilación de fragmentos inacabados que algún día otros completarán.* Pues eso, con esta video-remezcla política, que muchos practicamos, hacemos crítica a toda la situación sociopolítica convulsa de hoy en día. Practico la “video maquia”, que es lidiar con todo nuestro “detritus audiovisual”, saltándote los derechos de autor a la “torera” y dando cornadas audiovisuales. Es una línea de trabajo parecida a la de ZEMOS 98, cuando se dedicaban más al audiovisual o, a la de Cine sin autor con Gerardo Tuduri o, ya si nos metemos en el *mainstream* de la televisión, como el compañero Alberto González Vázquez en El intermedio, con esas cápsulas de vídeo revolucionarias, que proyectan en medio del programa, cagándose en Dios, Patria, Ley y “politicuchos”... Para mí es necesario afrontar el arte y el activismo desde la humildad, en un recordar: “Humanos, atentos porque en cualquier momento las cucarachas u otra plaga, los ovnis, los extraterrestres o el tsunami se manifiestan y nos vamos todos a tomar por culo”.

Dadme toda la caña que queráis, mi vida es una contradicción absoluta: lo mismo estoy intentando vender una videoinstalación a un museo, que por otro lado activarlo haciendo numerosos tours canalizadores con asociaciones y universidades, que regalando mis video maquias por internet. Esto es un erial - jungla cultural en el que desgraciadamente malvivimos en la precariedad los que intentamos vivir de lo que creamos y, creemos en el “artivismo” como una herramienta de salud mental y social.

Yo era muy buena estudiante y mi padre siempre me dice “¡Ay por dios! No duermo por las noches pensando en tu futuro. Si hubieras estudiado derecho, la vida que tendrías ahora y, serías hasta notaria con la cabeza que tú tenías”. Pero bueno, si la vida sólo fuera economía y política, pues yo desde luego estaría en una unidad psiquiátrica con una camisa de fuerza, porque a mí toda esta fuerza de las multitudes conectadas me ayuda a generar endorfinas para soportar todo el dolor de la vida.

Lo que más me preocupa es la precariedad en la que estamos casi todos los creadores, practicando el “disponibilismo” y el trabajar muchas veces por amor al arte sin ser digna y profesionalmente remunerados. Pero nuestro frente es la “risastencia”, no hay nada tan transgresor como el humor. A través de la ironía se puede decir una cosa y su contraria, y encima hacer felices a los demás.

Respecto a la demencia digital y tecnopatías, reconozco que soy una “ciberyonki” y una “ciberdiógenes”. He vendido mi cámara digital mini DV y ahora tengo un “supersmartphone” y ahí estoy todo el día pillada dándole. Que sepáis que cada vez que entramos en el “fachabook” (ya me han fulminado-censurado del “fascibuk” varias veces) le estamos dando 5 céntimos a Bono el de U2, a Bono el político de aquí y a todos sus avispados accionistas. Y ¿por qué todas estas nuevas sectas del trans-humanismo y demás, que clonan mentes y roban datos, a sus hijos no les dejan tener móviles con conexión a internet y van a colegios sin internet? Porque esto es el Gran Hermano, es HAL 9000, el robot malvado de la película 2001 *Odisea en el espacio*. Nos están atomizando, nos estamos convirtiendo en datos. Cuando vi la película *Her* de Spike Jonze pensé crítica: “Vaya tipos “tontolavas” hípsters, todos ahí tan monos y, las mujeres que salen todas estupendísimas de la muerte y menores de 30 años”. Las “puretas” estamos desahuciadas para este sistema de mierda y, el protagonista de la película que lo tiene todo en la vida, ¿qué hace enamorándose de una máquina? Aunque después cuando me vi en mi casa sola, 18 horas diarias delante de un ordenador, en plan Virgen Terrorista del Archivo, rebuscando y resignificando, porque como todas las filmotecas no te dejan nada, cazo en el ojete popular que es Youtube para re-mezclarlo y dinamitarlo todo y pensé: “pero si tú estás igual, aquí esclava de una máquina, novia de tu pc y sin relacionarte realmente con nadie”. Somos seres solitarios permanentemente en contacto virtual.

Disculpad que me manifieste caótica, rizo-matica, pero hay tantos temas candentes y, tan poco tiempo... Por ejemplo, el caso de los titiriteros en Madrid me mosqueó, porque todo el mundo estaba muy preocupado por la “libertad de expresión”, cuando en esta democracia irreal si sabes moverte por sus fisuras un poco, hacemos lo que nos da la gana, aunque nos denuncie la falange, nos *hackeen* todas las cuentas o, nos amenace de muerte un cofrade como a mí... pasan cosillas chungas a veces y con muy mala suerte entras en el trullo, pero no va a venir un enviado especial de Putin con el plutonio y te va a matar...dentro de lo que cabe no estamos

en una dictadura... Si veis el documental *Ciutat morta* y toda la represión policial brutal, eso sí que es el horror. Pero cuando ocurrió lo de los titiriteros al talego todo el mundo estaba muy indignado defendiendo la libertad de expresión y, a mí lo que realmente me cabreaba era la gran cortina de humo. Los titiriteros desgraciados haciendo su trabajo revulsivo, por el que les pagaban 500 euritos a los dos y al talego; el gestor intermediario de turno trincó 5.300 euros y el “politicazo” que hizo como que dimitía, pero después otra vez volvió a trincar 11.000 y pico euros... Todos estos intermediarios garrapatas son el cáncer de nuestra profesión... Soy totalmente *Creative Commons*, de autogestión y trueque entre amigos y artistas. Mi día a día: me llaman de un evento cultural *megasponsorizado* o, de un festival, no te digo *Cannes* o *Berlinalle*, porque allí solo van los tíos guapos y con pedigrí, me piden mi documental, que llena de contenido crítico su programación y, no me pagan nada. Tenemos que plantarnos y decir que no. Trabajar como Terrorismo de autor, Márgenes, Hamaca... Que afortunadamente por mucho que nos vendan que la industria del cine está en crisis, pues lo que les interesa a ellos es trincar subvenciones, el panorama audiovisual híbrido, mestizo, mutante, “glocal”... Yo lo siento cada día más sano y está en nuestras manos hacer cine y ocio terrorífico y amoroso, que nos haga rugir porque la revolución, ya sabemos que no será televisada, se produce en callejones de salida y ojalá que el pueblo salve al pueblo y, no a los bancos.

Cada uno puede tener una hoguera o un *kalashnikov* en su interior, a mí me enciende el arte popular viral y, me considero una virgen vestal que vela por cuidar y avivar el fuego interno. Me dedico a enseñar y para mi educar es formar e informar para que las personas sean capaces de pensar autónomamente y de gobernarse a sí mismas y, no ser gobernadas por otros.

Acabo de venir de Tabacalera Madrid, de liarla con mis queridos videos guerrilleros, ahora me voy a la bomba de la Universidad de Bellas Artes de Cuenca, La Situación, después a Bilbao y, así un no parar. Yo la única esperanza que tengo es sobre todo reírnos, el cante, el baile, como Bulos y “tanguerías”, Flow 6x8... De hecho me acuerdo contactando a Curro de Flow 6x8: “Oye Curro, ¿puedo sacaros en *Sé villana, la Sevilla del Diablo* junto a Michael Jackson bailando por Camarón como revolucionarios bailones? Y por supuesto me dijo que sí.

De vender arte no se vive, ni tampoco comercializo mis videos guerrillas. Ellas no tienen fines comerciales, son investigaciones experimentales que homenajean a otros creadores. Su intención es artística, paródica y crítica (son un agradecimiento a todos aquellos muertos o vivos, del más allá o del más acá, que nos hacen dudar, reflexionar, crecer, reír y soñar, mientras le vemos el culo a la muerte).

Aparte de *Holy Thriller*, mi video maquia *Sé villana, la Sevilla del diablo*. Trata de una insuminación por sevillanas; de una reivindicación de las pequeñas resistencias populares indomables que cuestionan los discursos oficiales; de un homenaje a la humanidad más aperreada a la creación popular; a la fuerza de los débiles, a los perros verdes y a los ratones colorados; de

un muestrario de poetas, exiliados, locos y prostitutas. Como decía Ernesto Sábato, “el mundo nada puede contra un hombre que canta en la miseria”. Ese derecho al pataleo, al “porculeo”, al “mosco-cojonerismo” a defender la carcajada, que organiza la rabia, no nos lo pueden robar. Pero ojito con que toda esta rabia nos la estemos dejando en los botones del “fachabú”, del twitter y del otro, que hay que salir a los bancos a bailar, a reclamar las calles...

Siempre he entendido el arte como un espacio ilimitado en el que experimentar, cuestionar y transgredir el lenguaje, el dispositivo, la distribución y los medios (como un instrumento de poesía, como un revelador de fantasmas). Hay una frase de Bukowski que perfectamente podría ser de la que firma: “Cuando todo se iba al carajo, siempre estaba la poesía para salvarme el culo”.

Todos estos circuitos “glocales”, transnacionales de arte viral me animan a seguir, porque el sistema del arte... puff y este reivindicar las pequeñas resistencias populares que como decía Luis Cernuda: “El sur es un desierto que llora mientras canta. Canta y llora que es lo mismo”.

### **Lanzo unas cuestiones finales:**

¿Qué sentido tiene el “artivismo” en un mundo injusto, indigno y sin memoria?

¿Qué prácticas de intervención urbana alimentan nuevas formas de insurgencia, creatividad social y resistencia en situaciones de conflicto y dejan su huella en la compleja, desigual, violenta e inmensa ciudad?

Por ejemplo, me inquieta como nuestro archivo, parte de nuestra memoria histórica audiovisual, que es el No&Do, está privatizado y lo está comprando Telefónica Movistar. Nosotros no podemos usarlo, no nos interesa crear más excedentes de imágenes y de industria y queremos reciclar todo este material, que es nuestra memoria. Y a lo mejor, para hacer una película de cerdos de Extremadura, tengo que usar cerdos de Ohio de [www.archive.org](http://www.archive.org), porque Rick Prelinger, el padre del cine huérfano sin cámaras, los tiene ahí gratuitos y a buena calidad. Ya por lo menos el NODO lo tenemos en internet, pero a malísima calidad en la web de RTVE. Por ello, cuando una ley es injusta, lo correcto es desobedecer como dicen Godard, Gandhi y todo dios, porque todo es lo mismo. Pues como hace mi colega Santi Cirugeda, con la arquitectura, hagamos lo que nos da la gana. Y defender por un lado la no privatización, la cultura como intercambio, aunque también deciros que el monstruo de la cultura libre me ha devorado, que voy a una feria de arte y no vendo nada... como me regalo por internet es lógico ¿no? ¿Dónde está ese punto medio de poder vivir en una situación horizontal, transversal, justa en la que estemos todos a gusto? ¡Uy! no sé, no tengo soluciones, pero sí ilusiones. Y ya la última cuestión utópica es conseguir realmente un cambio radical en el sistema. El video delirio que he creado, *La mano que trina*, es un *Black mirror* cañí. Vi *Black Mirror* y me arrebató. ¿Habéis visto el capítulo *Antena Nacional*? El presidente de un país amenazado por artistas terroristas se ve abocado a sodomizar una cerda en un reality show públicamente y es humillado ante todo

el país. A lo mejor esto es un golpe de efecto desmesurado y me estoy pasando cuatro pueblos ¿no? O más light, como aquí, cuando montaron un fake del robo del escaño de Zapatero. Pero realmente ¿Cómo podemos empujar a las agendas políticas a través del arte, por qué mis amigos y conocidos, que se han metido en política, se han echado a perder y, ante todo piensan en trincar y medrar?

Y como escribe también el sociólogo Cesar Rendueles: “el activismo ¿por qué conduce muchas veces a dinámicas elitistas entre los mismos?” A veces nos quedemos en una burbuja cerrada entre nosotros haciéndonos pajas mentales y utopías y disto pías los mismos de siempre, aburre... Realmente creo necesario replantearnos la capacidad de este activismo artístico para modificar las condiciones de la existencia, que para mí ya os lo he dicho, es esa fuerza para vivir, no es la cienciaología, pero ¡ole el arte!: “Arte mi religión”, fuerza para vivir. Esto me inquieta y soy la primera que muchas veces quiero tirar la toalla y digo: “¿Qué estoy haciendo? ¿Para qué, si a mí lo que me interesa es el arte popular, llegar y vivir y si os habéis reído un poco pues me hacéis feliz? Muchas gracias, que es de bien nacida ser agradecida y a “risastir”.

En estos tiempos extraños y bárbaros, la revolución y la patria si acaso son uno mismo y unos cuantos amigos, ¿no? Mi propósito en esta vida es sencillamente tener una cierta coherencia entre lo que hablo, lo que hago y no ser una hija de puta. Vivimos en una contradicción absoluta, yo, por ejemplo, critico a la industria digital y a la economía de datos, pero utilizo plataformas aparentemente gratuitas (como Youtube, Facebook, Instagram...) que no son horizontales ni en ellas prima la libertad de expresión de los usuarios, sino solo el capitalismo voraz. En este sistema perverso en el que tienes que consumir nuevos *gadgets* sin parar para ser moderno, cuelgo un vídeo en Youtube cagándome en la obsolescencia programada y la deificación tecnológica y no me lo censuran, pero me cuelan delante de él un anuncio de un gigante tecnológico. Somos usuarios de internet, pero realmente nos convertimos en gente a la que explotan y que explota a otra gente. A lo mejor hubiera sido más fácil el jijiji, jajaja irme a los toros y al fútbol, pero tengo un gran dolor intelectual y, menos mal que con la “risastencia” por lo menos nos echamos unas risas de vez en cuando y sobrevivimos.

Me siento culpable de ser humana, porque observo a los animales y a las plantas y siento que la especie más destructiva es la nuestra y, menos mal que no tengo chiquillos, pero por favor ¡Educadlos en valores sólidos y auténticos! ¡Qué no quieran ser todos como los futbolistas y *youtubers* “mongolos” montados! Porque tú ves la película de la prehistoria *En busca del fuego* y lo que sucede ahora en el mundo y es lo mismo: avaricia y lujuria. Cambia la lucha de antes por el fuego, la comida y el fornicio por la de ahora de la erótica del poder, el petróleo, el control de la información y los datos y poco más. Como especie humana estamos acabados...

evolución poca. Las cucarachas, los extraterrestres o quién sabe si los cerdos nos sustituirán muy pronto.

Yo veo que en el mundo de la gestión cultural, sobre todo, hay muchas modas; y creo que ahora una de las problemáticas es que hay mucha gente viviendo de gestionar el “procomún” y de reunirse hasta el infinito sin trabajar a pié de calle, cuando el procomún es como el budismo y el cristianismo y debería ser más popular y de acción social.

La moda es gestionar el procomún, pero el procomún siempre ha existido, en la calle, en la cultura popular, en la intrahistoria y en la contra historia. La última película de Pere, *Portabella*, Informe general II, muestra un encuentro entre intelectuales y movimientos sociales para debatir un nuevo proyecto europeo celebrado en el Museo Reina Sofía en 2014, la película presenta una compleja trama de plataformas ciudadanas, instituciones en reinversión y procesos sociales cambiantes. Informe general II defiende la función de la cultura como espacio para interrogar el presente y el papel del museo como institución pública, de la que pensar, cuáles son nuestros “relatos”, heredados y próximos y qué tipo de sujeto puede apropiarse de estas narraciones y proyectarlas hacia el futuro. La ciencia, los colectivos ciudadanos, los movimientos de base y las redes complementan a la institución cultural, dibujando un panorama de incertidumbre que la película muestra y, al mismo tiempo, cuestiona. En ella aparecen los artistas elitistas en el Reina Sofía, en su torre de marfil, y con sus pajas mentales, en desconexión total con la realidad social. Da vergüenza... Los únicos que se salvan un poco en la película son los filósofos y los científicos con conciencia ecológica de salvar el planeta.

No me interesa para nada el arte elitista objetito de lujo. Me encanta el intercambio popular, que se produce cuando mis video guerrillas se proyectan en la verbena de un pueblo, en un cine de verano de una placita de barrio, en talleres de mediación artística con personas con habilidades diferentes... Cuando las he mostrado en un museo público, lo he activado como casa de la cultura del pueblo, que consiste en hacer tours cañeros para asociaciones y colectivos variopintos. Un museo es gracias al dinero público y debería ser la casa del pueblo, e igual que la gente se va a una tasca o a un partido de fútbol, pues que fuera allí a disfrutar y aprender. Tenemos que crear dinámicas para conseguirlo.

(En respuesta a: ¿de dónde se parte para resistir?) Pero tú eres una artista, todo hombre y mujer son artistas, con capacidades creativas. Para mí es que simplemente el comunicarte es un arte... Se resiste con el amor y el humor de todos los colores y sabores. A mí me encienden la vida la gente, la poesía, el arte, el cine...

Y jugar y disfrutar también, yo te digo que 18 horas diarias delante de un ordenador es algo horroroso y acabas fatal de los nervios tomando “orfidales” y “dormidinas”, pero que si te

puedes poner a bailar: juega, diviértete, sé tú mismo, apasionáte, implícate. Tienes que apartar los miedos, que encender, ser pirómano de mentes. Puedes “picar” a la gente para que lo haga, puedes quitarles los miedos y las penas por un rato, yo por lo menos me entrego a eso, puedes activarlos, te lo tienes que currar, ¡busca! La carcajada hay que sacarla, que la vida ya es muy jodida.

Los museos se mueven con dinero público, que lo pagamos todos con los impuestos y que deberían ser casas de arte y cultura populares. No entiendo esa fobia. Por ejemplo la exposición en el Reina Sofía, Reinventar la plaza. Yo ahí después me documenté de todos los movimiento y aprendí cantidad...

Lo personal es político y todo hombre es un artista, lo que hay es que echarle ganas y pasión, activarse y trabajar. Que “hay gente pa` to”, que “ca` uno es ca` uno”, con sus egos y manías.... Me llevo de aquí una bomba de ganas y pasión por seguir adelante...”risastiendo”.

Más que “artivismo”, es intentar que tu vida sea una obra de arte. Y como decía María Zambrano: “Una vida digna de ser vivida, que tú te sientas orgulloso con tu vida, hagas arte, pinches discos o recojas papeles”. Que nos relajemos con las etiquetas y con los nombres, que hay muchos “palabrejos”, porque al final se trata de vivir y de hacer lo que tengas que hacer porque te salga del corazón con amor y entrega. Amando lo que haces, porque para lo que vamos a estar aquí...